МАСТАЦТВА

6 /2019
ЧЭРВЕНЬ



- СТАДЫЁН У МУЗЕІ?! ЧАМУ НЕ?
- ТАКОЕ КІНО. НАШ ЧАЛАВЕК У КАНАХ
- КАНТРАСТЫ ВЕНЕЦЫЯНСКАГА БІЕНАЛЕ

16+







У рамках фестывалю «Арт-Мінск» у культурным хабе «Ok16» адбыліся адкрыццё выставы Антаніны Слабодчыкавай «На белым лепш за ўсё бачны бруд» і прэзентацыя праекта Міхаіла Гуліна «Сацыяльная роля».


6


14

Змест

На першай старонцы вокладкі:



Ігар Цішын. Нявеста. Алей. 2019



ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
Дырэктар ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першы намеснік дырэктара ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

РЭДАКЦЫЯ: Галоўны рэдактар АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
Намеснік галоўнага рэдактара Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
рэдактары аддзелаў Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ, Антон СІДАРЭНКА, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ,
літаратурны рэдактар Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ,
набор: Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 9, 10, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 14.06.2019. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 661. Заказ 1560. Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку»». 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004. E-mail: art_mag@tut.by.

SUMMARY

The sixth issue of *Mastactva* magazine greets its readers with the new **Art Tourism** section — an invitation to unfamiliar, though worthy of attention, museums and galleries in the towns and cities of our country. In June, we describe Vietka and the Fiodar Shkliaraw Museum of Old Belief and Belarusian Traditions (p. 3).
Then comes the **Visual Arts** set, which opens with ***Art Digest*** — an extensive survey of notable foreign art events recommended by *Mastactva's* knowledgeable authors (p. 4), and after that — ***Creative Industry***, where Maryna Gayewskaya, the founder and chairperson of the ABC of Business Youth Association, coordinator of the projects Business Development in Creative Industries for the Prosperity of Belarus and The Voice of Culture, talks about the creation and development of one's own business in the sphere of culture as well as grants and internships for Belarusian artists (p. 5). Then follow a number of other materials of the set. ***Reviews and Critiques*** in the world of Belarusian visual arts in June: *the 58th Venice Biennale* is discussed by Pavel Vainitski (CURIOUS HOURS BETWEEN CIRCUS AND TRAGEDY, p. 6) and Liubow Gawryliuk (EXITS AND ENTRANCES, p. 9); Katsiaryna Izafatava presents «Gulni. Igry. Games» at the National Art Museum (SpART, p. 14), Sofya Sadowskaya talks about the exhibition «No Limits» at the Ў Gallery (AGAINST RESERVATIONS, p. 16). This issue's ***Talks at the Exhibition*** from Alesia Bieliaviets features Igar Tsishyn's exhibition «Do not disturb me when I'm bored» at the A&V Gallery (p. 18). We also continue celebrating the remarkable event in the world's art field — *The 100th Anniversary of the Bauhaus*: Ala Pigalskaya (SUPERSEDING ALLUSION: the 1960s BELARUSIAN PROPAGANDA POSTER, p. 20).
After the panorama of ***Foreign Art Events Digest*** in its field (p. 23), the **Music** section introduces ***Reviews and Critiques*** by Tattsiana Mushynskaya (the new project of the Ryhor Shyrma Choir, p. 24, and «Belcanto» — Anastasiya Maskvina and Aksana Volkava's performance, p. 26) and by Volha Brylon (Uladzimir Brailowski's personal concert in Magiliow, p. 29), and the rich June ***Cultural Layer*** carries, to the readers delight, a substantial interview with Mikhail Berger's pupils prepared by Iryna and Aliaksander Milto (THE FOUNDER OF THE PIANO SCHOOL, p. 30). ***Dzmitry Padbiarezski's Personal Study*** is on p. 34.
The June **Theatre** rubric carries a series of materials worthy of attention. First, the reader can see the ***Foreign Theatre Art Events Digest*** (p. 35) and then follow ***Reviews and Critiques*** of theatre highlights: Katsiaryna Yaromina («Pushkin. Very Little Tragedies» at the Belarusian State Puppet Theatre, p. 36, «To See the Pink Elephant» in the Hide theatre space, p. 40) and Anastasiya Vasilevich («The Room Is Dying» in the Second Floor space, p. 38).
After the introductory ***Foreign Cinema Events Art Digest*** (p. 41), the **Cinema** section offers to the pleasure of its followers Anton Sidarenka's major ***Review*** of this year's Cannes Film Festival (p. 42).
The issue is concluded with Alena Kavalenka's **In Design** rubric: in June, we get introduced to the young Belarusian designer Yuliya Mamedava (p. 48).

Матэрыял створаны на замову Нацыянальнага агенцтва па турызме (www.belarustourism.by, www.belarus.travel)

Веткаўскі музей стараабраднiцтва i беларускiх традыцый iмя Фёдара Шклярава



1.

Ветка, што размясцiлася на ўсходзе Беларусi, у Гомельскай вобласцi, была заснаваная ў 1685-м уцекачамi з Масквы – з навакольнымi слабодамi, манастырамi i скiтамi яна сталася цэнтрам стараабрадцаў. Невыпадкова, што музей стараабраднiцтва ўзнiк менавiта тут. Ён быў арганiзаваны Фёдарам Шкляравым на аснове ўласнай калекцыi. Заснаваны ў 1978 годзе, а першая пастаянная экспазiцыя адкрылася 1 лiстапада 1987 года ў адрэстаўраваным i дабудаваным гiстарычным асабняку – доме купца Грошыкава.


2.


3.

Сёння музей – навукова-даследчы i асветнiцкi цэнтр вывучэння традыцыйнай культуры, у тым лiку праваслаўнай беларускай вёскi i стараабраднiцкай Веткi.
Экспазiцыя музея размяшчаецца на трох паверхах галоўнага будынка.
На першым паверсе можна здзейснiць «Падарожжа па гiсторыi Веткi», пазнаёмiцца з легендамi пра яе заснаванне, у зале «Кузня» пабачыць адметнасцi кавальскага рамяства. Уражвае ўнiкальны збор чаканных акладаў на кнiгi ды iконы – творы мясцовых «златакавалёў» XVIII – пачатку XX стагоддзяў.


4.

На другiм паверсе можна разгледзець дэкаратыўныя тканiны i мясцовыя строi адзення, якiя перадаюць асаблiвасцi ткацкiх традыцый Веткаўшчыны. У экспазiцыi «Чайная» захоўваюцца калекцыi меднага посуду i самавараў.
Старажытнае мастацтва iканапiсу ўвасобiлася на гэтых землях у паўнакроўны стыль веткаўскай iканапiснай школы. Больш за паўтысячы помнiкаў (ад амаль пустых дошак з фрагментамi жывапiсу да шэдэўраў выдатнай захаванасцi) у музейным зборы стараабраднiцкiх iкон. Абсалютная большасць помнiкаў з'явiлася ў калекцыi музея ў вынiку экспедыцый, куплi i дарэння ад прыватных асоб.
У асобных залах размешчаны экспазiцыi, якiя расказваюць пра мясцовыя мастацкiя рамёствы i промыслы XVII – пачатку XX стагоддзяў: шыццё жэмчугам i бiсерам, залачоную разьбу па дрэве, чаканку i гравiроўку па метале.


5.

Трэцi паверх прысвечаны «Кнiжнай культуры Веткi». Тут захоўваюцца старадрукi: «Евангелле» Пятра Мсцiслаўца (1575), выданнi Фёдарава, Васiля Гарабурды, стараабрадцаў, а таксама старажытныя манускрыпты, пеўчыя «крукавыя» рукапiсы. Паводле надпiсаў на кнiгах (дарчых, купецкiх) складзена i экспануецца карта «Шляхi кнiг на Ветку».
У 2000 годзе ў Гомелi быў заснаваны фiлiял музея, у iм праводзяцца выставы, тэматычныя занятки, майстар-класы i iншыя мерапрыемствы.

1. Дом купца Грошыкава. 1897.
2. «Евангелле вучыцельнае». Каля 1580 года. Друкар: Васiль Гарабурда.
3. Мацi Божая «Агнявiдная» («Агнялiкая»). Канец XVIII – пачатак XIX стст.
4. Фрагмент экспазiцыi «Майстэрня iканапiсца».
5. Фрагмент экспазiцыi «Тканы космас».

i

г. Ветка, Красная плошча, 5.
Аўторак – нядзеля з 9:00 да 18:00.
Выхадны: панядзелак.
+375 (2330) 4-27-49

Фiлiял у Гомелi: плошча Ленiна, 4.
+375 (232) 75-88-86

Музей Tinguely ў Базелі і Цэнтр Пампіду-Мец зладзілі паралельныя выставы, прысвечаныя мастачцы **Рэбецы Хорн**. На паказе «Фантазіі цела» ў Базелі, дзе спалучаюцца раннія перфарматыўныя работы і больш позняя кінетычная скульптура, асноўная ўвага надаецца працэсам трансфармацыі цела і машыны. Выстава ў Мец «Тэатр Метамарфозы» даследуе разнастайныя тэмы трансфармацыі. Пасля хваробы лёгкіх Рэбека Хорн выкарыстала цела ў якасці матэрыялу для прац. Дзякуючы свайму густу да парадаксальных асацыяцый, яна нястомна стварае тэатр з супрацьлегласцяў, якія ўласцівыя нашаму жыццю: суб'ект і аб'ект, цела і машына, чалавек і жывёла, жаданне і гвалт, сіла і



немач, гармонія і беспарадак. Аб'ект надзелены душой, індывід характарызуецца сваёй фізічнай слабасцю і сваёй здольнасцю вынаходзіць сябе. Адсюль нараджаецца трывожнае дзівацтва яе творчасці.

У музеі Штэдэля ў Франкфурце-на-Майне з 26 чэрвеня адкрыецца выстава пад назвай «**Загадкі матэрыялу**», прысвечаная дрэву. Гэты ўлюбёны матэрыял экспрэсіяністаў разглядаецца праз сувязі паміж дрэварытам і драўлянай скульптурай у трох аўтараў — Кірхнера, Хекеля і Шміт-Ротлафа.
Пасля таго як яны разам сфармавалі ў 1905 годзе ў Дрэздэне асацыяцыю мастакоў «Бруке», гравюра на дрэве стала адным з іх самых важных мастацкіх сродкаў. Аж да 1920-30-х іх спецыфічны спосаб выказвання і задавальненне, якое яны атрымлівалі ад эксперыментаў, асабліва відавочныя ў працах, зробленых у гэтай тэхніцы друку. Падчас выканання сваіх першых ксілаграфій і ў цеснай сувязі з імі гэтыя тры мастакі таксама выразалі рэльефы, агаленыя фігуры і галовы з дрэва, што ўплывалі на іх ксілаграфіі як па форме, так і па змесце — і наадварот. На выставе будзе разгледжаны асаблівы падыход мастакоў да тэхнікі друку і апрацоўкі матэрыялу.

Прасачыць сувязь паміж першабытным і сучасным мастацтвам плануецца з дапамогай выставы ў Цэнтры Пампіду **«Перадгісторыя. Энігма мадэрнізму»**, якая злучыла вядомых аўтараў — Поля Сезана, Луіза Буржуа і Альберта Джакамеці — з ананімнымі творцамі палеаліту, неаліту і бронзавага веку. Куратары абяцаюць: у храналагічным падарожжы вы даведаецеся, як мастакі і грамадства патрапілі пад абаянне вытокаў сучаснасці, паддаўшыся фантастычнаму бачанню таго, што было да гісторыі. Гэтая машына





рэальнага часу пастаянна фармуе ментальныя гарызонты сучаснасці і забяспечвае пэўныя мадэлі для разнастайных эксперыментаў.
Да 16 верасня.

На выставе **«Аліенацыя»** ў кіеўскім Даўжэнка-цэнтры можна ўбачыць арыгінальныя працы Ганса Рудзі Гігера (1940–2014), дзякуючы змрочнай творчасці якога рэжысёр Рыдлі Скот змог стварыць знакавага персанажа свайго фільма «Чужы». Таксама паказваюць сем скульптур з калекцыі Museum HR Giger (Груер, Швейцарыя), заснаванага самім мастаком у 1998 годзе. Арганізатары пастараліся адлюстраваць творчыя пошукі Гігера на розных этапах яго жыцця: гледачы ўбачаць творы 1960-х з серыі «Біямеханоіды», біямеханічныя пейзажы 1970-х, а таксама аўта-



партрэт мастака, створаны ў 1976 годзе. Унікальныя канцэпты для нерэалізаванага фільма «Выдма» Хадароўскага будуць суседнічаць з арт-аб'ектамі для фільма «Чужы», самым уражальным з якіх стане двухметровая скульптура ксенаморфа.
Да 30 чэрвеня.

Дора Маар вядомая найперш як муза Пабла Пікаса, але яна была таленавітай фатографкай і мастачкай. Пераехала ў Парыж з Аргенціны ў 1920-я, а ў 1935-м адкрыла ў сталіцы Францыі сваё атэлье, якое стала любімым месцам парыжскіх сюррэалістаў. Маар праславілася на ўсю Еўропу свецкімі партрэтамі, а таксама сюррэалістычнымі калажамі, і доўгі час яе калаж «Тата Убю» быў сімвалам сюррэалістаў. Падчас дзевяцігадовага рамана з Пікаса яна закінула фатаграфію, але захапілася жывапісам. У цэнтры Пампіду гэтым летам пройдзе самая вялікая французская рэтраспектыва, калі-небудзь прысвечаная Доры Маар (1907–1997), — у яе ўвайшлі больш за пяцьсот прац і дакументаў.
Да 29 ліпеня.





З 11 ліпеня ў лонданскім Tate Modern адкрываецца вялікая рэтраспектыва Алафура Эліясона — майстра светлавых інсталяцый, удзельніка Венецыянскага біенале. **Алафур Эліясон**, які нарадзіўся ў Даніі, але вырас у Ісландыі, усё жыццё стварае праекты на стыку навукі і тэхналогіі. Нягледзячы на складанасць і тэхналагічнасць, яны заўсёды відовішчныя: напрыклад, некалькі гадоў таму мастак усталяваў у Нью-Ёрку 4 штучныя вадаспады ў небе. Каля 35 000 галонаў вады ў хвіліну абвальваліся з кожнага вадаспаду — гэтай інсталяцыяй Алафур хацеў выказацца пра сілу і патэнцыял прыродных рэсурсаў. Рэтраспектыва ў Tate Modern называецца «У рэальным жыцці». Яна прадставіць ключавыя працы мастака, створаныя за 30 гадоў.

1. Рэбека Хорн. Алоўкавая маска. 1972.
2. Луіз Буржуа. Бязрукая жанчына. 1969.
3. Ганс Рудзі Гігер. Ксенаморф.
4. Дона Маар. Тата Убю. Жэлацінава-срэбны друк. 1936.
5. Алафур Эліясон. Your uncertain shadow (colour). 2010.






Конкурс бізнэс-ідэй

Марына Гаеўская

У межах праекта міжнароднай тэхнічнай дапамогі «Падтрымка эканамічнага развіцця на мясцовым узроўні ў Рэспубліцы Беларусь», зарэгістраванага Міністэрствам эканомікі РБ 21 студзеня 2019 года, стартаваў конкурс бізнэс-ідэй, які дае шырокія магчымасці для стварэння бізнэсу ў галіне крэатыўных індустрый і арт-кластараў у рэгіёнах Беларусі.
Праект фінансуецца Еўрапейскім саюзам, рэалізуецца Праграмай развіцця ААН у партнёрстве з Міністэрствам эканомікі і складаецца з трох узаемазвязаных кампанентаў:
1) распрацоўка доўгатэрміновых стратэгій на мясцовым узроўні па фармуляванні падыходаў і правядзенні канкрэтных мерапрыемстваў, накіраваных на павышэнне ўзроўню занятасці, у прыватнасці шляхам правядзення ў праектных раёнах аналізу магчымасцей і перашкод для эканамічнага развіцця, вызначэння існуючых праблем, распрацоўкі магчымых рашэнняў і вызначэння роляў усіх зацікаўленых партнёраў;
2) пабудова «экасістэм» падтрымкі эканамічнай дзейнасці, улучна з мерамі па ўдасканальванні нарматыўна-прававой базы і павышэнні патэнцыялу зацікаўленых бакоў, з акцэнтам на садзейнічанне развіццю малому і сярэдняму прадпрымальніцтву;
3) забеспячэнне доступу да новых механізмаў фінансавання на мясцовым узроўні ў мэтах развіцця малога і сярэдняга прадпрымальніцтва.

Тэрмін рэалізацыі
36 месяцаў: з 1 лютага 2019 года па 31 студзеня 2022 года.

Мэта
Вызначэнне канцэптуальных падыходаў да падтрымкі развіцця прадпрымальніцтва ў пілотных раёнах праекта.
У лік пілотных раёнаў уключаны:
Браслаўскі і Аршанскі (Віцебская вобласць),
Быхаўскі і Хоцімскі (Магілёўская вобласць),
Брагінскі, Хойніцкі і Жлобінскі (Гомельская вобласць),
Кобрынскі і Бярозаўскі (Брэсцкая вобласць),
Лідскі (Гродзенская вобласць),
Маладзечанскі і Барысаўскі (Мінская вобласць).
Да ўдзелу ў конкурсе запрашаюцца фізічныя і юрыдычныя асобы, гатовыя рэалізаваць свае ідэі на гэтых тэрыторыях.
У пілотных раёнах укаранёныя стымулюючыя прыватную ініцыятыву механізмы, накіраваныя на садзейнічанне ў вырашэнні пытанняў сацыяльна-эканамічнага развіцця, у тым ліку стымулюючыя стварэнне новых працоўных месцаў на мясцовым узроўні з акцэнтам на моладзь і ўразлівыя групы насельніцтва. Узмоцнены патэнцыял спецыялістаў адміністрацый і арганізацый на мясцовым узроўні.
На падставе прадстаўленых бізнэс-ідэй будзе прааналізаваны патэнцыял кожнага з пілотных раёнаў. Ідэі будуць разглядацца на паседжанні раённых Саветаў па развіцці прадпрымальніцтва з удзелам нацыянальных і міжнародных экспертаў. Лепшыя ідэі будуць прапанаваныя для ўключэння ў раённыя планы развіцця малога і сярэдняга прадпрымальніцтва (РПР МСП).
Фінансаванне на дадзеным этапе конкурсу не прадугледжана. У далейшым ініцыятывам, уключаным у РПР МСП, будуць прадастаўлены дадатковыя перавагі ў конкурсах на атрыманне фінансавай падтрымкі ў межах праекта:
• падтрымка бізнэс-інкубатараў (агульны індыкатыўны бюджэт конкурсу — 1,2 млн долараў ЗША);
• падтрымка стартапаў і кластарных ініцыятыў (агульны індыкатыўны бюджэт конкурсу — 4,165 млн долараў ЗША);
• падтрымка арганізацый, зацікаўленых стаць пастаўшчыкамі паслуг па мікрафінансаванні (агульны індыкатыўны бюджэт конкурсу — 360 тысяч долараў ЗША);
• падтрымка прадпрыемстваў, накіраваных на рашэнне сацыяльна-значных праблем (агульны індыкатыўны бюджэт конкурсу — 1,8 млн долараў ЗША).
Анкету да ўдзелу ў конкурсе можна знайсці па спасылцы economy.gov.by (раздзел «Навіны»).

Дэдлайн
30 чэрвеня 2019 года.



CREATIVE CLUSTER

Фота з сайта tr-logistics.com.

58-е Венецыянскае біенале

ГЭТА БЫЛО НЕЗАБЫЎНАЕ ВЕНЕЦЫЯНСКАЕ БІЕНАЛЕ — ЯК, ЗРЭШТЫ, І КОЖНАЕ З ІХ. АЛЕ ШТО ВЫЛУЧАЕ ЯГО АД ПАПЯРЭДНІХ, АКРАМЯ АМАЛЬ ІДЭАЛЬНАГА ГЕНДАРНАГА БАЛАНСУ ЎДЗЕЛЬНІЦ І ЎДЗЕЛЬНІКАЎ, А ТАКСАМА ЎНІКАЛЬНАГА ДУБЛЯВАННЯ ЭКСПАЗІЦЫЙ АСНОЎНАГА ПРАЕКТА, БО ЗАПРОШАНЫ КУРАТАР РАЛЬФ РУГОФ ДАЎ ДРУГІ ШАНЕЦ УСІМ 79-ЦІ МАСТАКАМ І СУПОЛКАМ ВЫКАЗАЦЦА ПА-ІНШАМУ Ў ДЖАРДЗІНІ І АРСЕНАЛЕ?

Цікавыя **часы** паміж цыркам і трагедыяй

Павел Вайніцкі

1.

Самае відавочнае — больш тэатральнасці. Калі мінулы «Залаты леў» за лепшы нацыянальны ўдзел дастаўся Германіі, што прадставіла сапраўды ўнікальны інтэрактыўны нон-стоп перформанс Анны Імхоф, то цяпер усё ў тым жа Джардзіні — ужо два павільёны такога ж высокага перфарматыўнага ўзроўню і з такімі ж доўгімі чэргамі, каб патрапіць унутр. Французы, дзе Лаура Прuво і яе юныя памочнікі-акцёры захапляльна паэтызавалі і містыфікавалі сваю вандроўку на біенале. Швейцарыі, дзе намаганнямі Паўліна Будры і Рэнаце Ларэнц перамяшаліся гледачы і перформеры. Плюс дзіўны аўтаматызаваны павільён — тэатр Бельгіі, дзе створаныя Ёсам дэ Груйтэрам і Харальдам Цісам гратэскныя марыянеткі ў натуральную чалавечую велічыню смешаць і палохаюць механічнымі дрыготкімі рухамі. Але цяпер гэтага тэатралізаванага харaства ўжо не дастаткова для галоўнага прыза, якім — цалкам заслужана — была адзначана самая сапраўдная опера літоўцаў. Ім вельмі пашанцавала з павільёнам, былым двух'ярусным ангарам для рамонту катараў, ідэальна падзеленым на залітую яркім святлом штучную прастору ідылічнага пляжа з сапраўдным пяском унізе і зацененую назіральную пляцоўку з парапетам для гледачоў наверсе. З камфортам там размясціўшыся, наведвальнікі Літоўскага павільёна могуць з абсалютна чыстым сумленнем аддацца пляжнаму вуаерызму, легалізаванаму «выставачнай» сітуацыяй, адначасна далучаючыся да высокага мастацтва сучаснай оперы, чароўнай «Сонца і мора (Марына)», створанай Лінай Лапелітэ на лібрэта Вайва Грайнітэ і выкананай тузінам прафесійных оперных спявачак/спевакоў у купальных касцюмах, што нязмушана разваліліся на ручніках сярод звычайнага пляжнага антуражу ў выглядзе кінутых шлёпанцаў, надзіманых мячоў, складных парасонаў, чыйгосьці назойлівага і гучнага сабакі і дзяцей, якія гуляюць у пяску. Зрэшты, жадаючыя могуць маўкліва далучыцца да спевакоў-«адпачывальнікаў» — пры наяўнасці купальніка і ручніка, папярэдне запоўніўшы форму заяўкі на сайце праекта. Ругіле Барзджукайце, пастаноўшчыцы оперы-перформансу, удалося памайстэрску змяшаць расслабляльную штодзённасць і візуальна багатую штучнасць відовішча з адчуваннем няўлоўнай трывогі, што павінна з'яўляцца паблізу літаральна адсутнага, але атручанага паводле тэксту п'есы мора.



2.

Аднак самай яркай і відовішчнай падзеяй цяперашняга біенале, як гэта ні парадаксальна, сталася мерапрыемства па-за афіцыйнай праграмай — трохдзённае жывое шоу, зладжанае групай Alterazioni Video з нагоды 100-годдзя нацыяналізацыі расійскага цырка і да адкрыцця выставы «Час, наперад!», арганізаванай расійскім фондам V-A-C. Набярэжную Дзатэрэ перад палаца, што належыць фонду, акупавала нястрымнае і вясёлае шоу, якое захапіла без разбору турыстаў, біеналістаў і мясцовых жыхароў — з шумам, музыкай і пачастункам, экстрэмальнымі трукамі і жанчынай-бодзібілдарам, абсалютна дурной бутафорыяй і фрык-шоу а-ля-рус. На прышвартаванай платформе — экскаватар, што палівае сябе вадой, зачэрпанай з канала, і побач тузаны танец тыповага гопніка ў трэніках — вось дзе матэрыялізаваўся венецыянска-карнавальны дух у процівагу (тэатральнай, так) прытхласці

3.


4.

і рэмбрантаўска-эрмітажнай змрочнасці цяперашняга афіцыйнага павільёна Расіі.

Цалкам актуальным дадаткам да бягучага біенале выглядае «зорная» праграма перформансаў на яго адкрыцці/закрыцці. Апафеозам тэатральнасці сталася пагрозлівая актыўнасць гіганцкіх рабатызаваных інсталяцый Пэн Юйя і Сунь Юаня ў Асноўным праекце, сярод якіх гвалтоўная механічная «рука», што пад акампанемент пнеўматычных цяг бясконца расцірае па белай падлозе крывава-цёмную вадкасць.

Бурны паток біенальных падзей не абмяжоўваецца афіцыйнай праграмай. Так, напрыклад, панаракаўшы ў «Інстаграме», што яго не запрасілі да ўдзелу, Бэнксі адзначыўся вулічнай экспазіцыяй «Венецыя ў нафце (або алеі)», дзе некалькі невялікіх карцін (верагодна, алеем) скаладзіся ў малюнак акіянскага лайнера, які праплывае паміж былой набярэжнай Невылечных і востравам Джудэка — уражальная карціна, чаго не скажаш пра творы знакамітага графіціста, выкананыя на палатне і зняволеныя ў рамах. Нашмат крутцей — ананімна створаная ім жа на аблупленай сцяне дома, што сыходзіць у ваду, дзяўчынка з факелам, якая зрабіла гэты фрагмент і так нятаннай венецыянскай нерухомасці на некалькі сотняў тысяч еўра даражэйшым. Сувязь тонучых караблёў з бежанцамі і горадам, што таксама патанае, больш чым відавочная, аднак значна мацней працуе адна з інсталяцый Асноўнага праекта — «Barca Nostra» Крыстафа Бюхеля, фрагмент рыбацкага судна, які пацярпеў крушэнне ў Міжземнамор'і, з амаль тысячы нелегальных мігрантаў выратаваліся толькі 28. Каркас злашчаснай шхуны арганічна ўпісаўся ў антураж былых карабельных верфяў Арсенала і стаў выдатным фонам для сэлфі і месцам сустрэч заўсёднікаў біенале — ды гэта й не што іншае, як калектыўны саркафаг большасці яе пасажыраў, замкнёных у труме на момант катастрофы. Хоць аўтар інсталяцыі і куратар экспазіцыі свядома пазіцыянуюць трагічны аб'ект як арт-інтэрвенцыю, ён ужо выклікаў шэраг папрокаў, у тым ліку і пра дарэчнасць увасаблення рэальных пакут на свяце мастацтва, а таксама амаральнасці эксплуатацыі мастацтвам сапраўднай жорсткай трагедыі.

1. Бэнксі. Графіці ў Венецыі.
2. Фрагменты і антураж жывога шоў «The New Circus Event» групы Alterazioni Video, на адкрыцці выставы «Час, наперад!», арганізаванай фондам V–A–C Пэн Юй і Сунь Юань.
3. Нацыянальны павільён Літвы. «Сонца і мора (Марына)». Музыка — Ліна Лапелітэ, лібрэта — Вайва Грайнітэ, рэжысура — Ругіле Барзджукайтэ.
4. Нацыянальны павільён Бельгіі. «Mondo Cane». Ёс дэ Груйтэр і Харальд Ціс.
5. Нацыянальны павільён Кітая. Пэн Юй і Сунь Юань. «Не магу спыніцца».
6. Аб'ект Марцін Пурыер у павільёне ЗША.
7. Крыстоф Бюхель. «Barca Nostra».
Фота Паўла Вайніцкага.

5.

У гэтай сувязі ўзнікаюць пытанні: а ці маральна наогул публічнае расчэсванне нацыянальных ран? Так, напрыклад, Канада прысвячае свой павільён праблемам інуітаў — «першай нацыі», што засяляла паўночныя тэрыторыі, папуляцыі, якая гіне, бязлітасна адарваная прагрэсам і федэральным урадам ад традыцыйнага ладу жыцця ў гармоніі з суровай палярнай прыродай. Рэспубліка Косава дэманструе відэаінтэрв'ю ўжо дарослых юных ахвяр касаўскай вайны 1998-99 гадоў, якія распавядаюць аб прыніжэннях і прыгнёце албанскага насельніцтва югаслаўскімі ўладамі. У Цэнтральным павільёне мексіканка Тэрэза Марголес падзяляе гледачоў бетоннай сцяной з калючым дротам і кулявымі шчарбінкамі, якія сведчаць аб разгуле злачыннасці ў яе родным памежным Сьюдад-Хуарэсе (і атрымлівае за гэта спецыяльнае згадванне журы). У вельмі многіх лакацыях на, здавалася б, абстрактнай і пазапалітычнай тэрыторыі мастацтва ўзнікаюць надзённыя тэмы страху, гневу, гвалту і болю. Ды і замок, што вісіць на дзвярах пустога нацыянальнага павільёна Венесуэлы, — пераканальнае паведамленне аб немагчымасці мастацтва па-за палітыкай.

Мабыць, усё правільна: сучаснае мастацтва не дэкаратыўная забаўка, а на вайне як на вайне. І паказальны тут павільён Ірака, дзе курд Серван Баран, што за дзесяць гадоў ваеннай службы прайшоў усе колы салдацкага пекла, стаў тым самым мастаком, якога краіна дэлегавала на Венецыянскае біенале. Верашчагінскі размах і антываенны пафас вялізнага мурала ў двух'ярусным венецыянскім інтэр'еры, дзе адна са сцен цалкам закрыта маляўнічай мешанінай мёртвых салдацкіх целаў ва ўніформе, насупраць — стол з кнігамі, мяккія крэслы і цёплае святло настольнай лямпы. Толькі зазірнуўшы ў вочы аўтара, які з паклонам паціскае руку ў адказ на кампліменты яго экспазіцыі, можна адчуць усю глыбіню гэтага кантрасту...

Няважна, як гэта назваць, — актуальным мастацкім выказваннем або візіянерскім прадчуваннем катастрофы, эмацыйнай асобаснай рэакцыяй на сацыяльныя выклікі ці нават арт-паразітаваннем на болевых кропках грамадства, — мастацтва «эпохі пераменаў» умела акцэнтуе трагічныя гісторыі сучаснасці. І робіць гэта вельмі відовішчна. Ⓜ



6.



7.

Выхады і ўваходы

Любоў Гаўрылюк

КАЛІ НАПРЫКАНЦЫ МІНУЛАГА ГОДА БРЫТАНСКІ КУРАТАР РАЛЬФ РУГОФ АБВЯСЦІЎ ТЭМУ БІЕНАЛЕ, ЯНА ПРАГУЧАЛА КРЫХУ ШАКУЮЧА: «КАБ ВАМ ЖЫЦЬ У ЭПОХУ ПЕРАМЕНАЎ». АЛЕ ПАТРОХУ ПРАФАННАЯ ІНТАНАЦЫЯ СЫШЛА І З'ЯВІЎСЯ БЛІЗКІ, НА ГЭТЫ РАЗ САПРАЎДЫ КІТАЙСКІ ВАРЫЯНТ — ЦЫТАТА СА ЗБОРНІКА АПАВЯДАННЯЎ 1627 ГОДА: «САПРАЎДЫ, ЛЕПШ БЫЦЬ САБАКАМ У МІРНЫ ЧАС, ЧЫМ ЧАЛАВЕКАМ ПАДЧАС ВАЙНЫ».
ТАКІМ ЧЫНАМ, У ВЕНЕЦЫІ СЁЛЕТА 79 МАСТАКОЎ, 90 НАЦЫЯНАЛЬНЫХ ПАВІЛЬЁНАЎ, 21 ПРАЕКТ У ПАРАЛЕЛЬНАЙ ПРАГРАМЕ І ШМАТ СПАДАРОЖНЫХ ВЫСТАЎ З АСАБЛІВАЙ УВАГАЙ ДА ПЕРФАРМАТЫЎНЫХ ПРАКТЫК. ГЛЯДЗЕЦЬ УСЁ ГЭТА МОЖНА ДА 24 ЛІСТАПАДА.

1. У павільёне Аўстрыі.
2. Інсталяцыя Яніса Кунэліса.
3. Экспазіцыя выставы Люка Цюйманса.
4. Атабонг Нканга (Нігерыя). Выроўніванне вен. Мармур, муранскае шкло.
5. У павільёне Азербайджана.
Фота Любові Гаўрылюк.

Дэфармацыя, дэструктыўнасць — чаму too much?
Асноўны куратарскі праект у Арсенале адразу выклікаў неадназначныя ацэнкі крытыкаў — ад поўнага неразумення да частковага прыняцця з агаворкамі: афрыканскі вектар пераважае ў шкоду іншым, шмат механістычных аб'ектаў, забагата аўтараў-жанчын, занадта жаночае асэнсаванне сучаснага свету. Складана сказаць, добра гэта ці дрэнна, але калі прафесійная публіка бачыць дысбаланс, пэўна, не варта яго ігнараваць. Мне ж уяўляецца важным лішак візуальных скажэнняў, дэканструкцыі і наўмыснае паўтаранае драбненне прасторы.
Згода, «жыць у часы пераменаў» — гэта і ёсць кардынальныя разломы і як мінімум трансфармацыі. Але нават прымаючы да ўвагі гэты факт, здзіўляешся жаданню разгарадзіць велізарную, гістарычна актыўную прастору, прыбраць святло, заплесці ў цемры лабірынты са шклом, металам, люстэркамі, дзіўнымі фанернымі загарадкамі. У адным з куратарскіх тэкстаў (Марыся Левандоўска, «Альтэрнатыўнае мінулае») робіцца акцэнт на структуру лабірынта — у гэтым сэнсе «быць чалавекам падчас вайны» больш чым трывожна, што і адноўлена ў экспазіцыйным дызайне. З аднаго боку, асноўны праект біенале — гэта маштаб сусветнай падзеі і відавочная складанасць працы з вялікімі наратывамі. Ключавыя тэмы — міграцыя, ідэнтычнасць, траўма, навакольнае асяроддзе. З другога боку, разрозненасць фармальная, моўная, лакальная. Шматкроць падзеленая прастора — іх увасабленне, трансляцыя хаосу і безнадзейнасці. Як іх пераадолець?
Цікава, што ў выніку і журы, і публіка выбралі зусім розныя падыходы: чымсьці сітуацыя нагадала мне кінастужку Бэнксі «Выхад праз сувенірную краму» (2010). Гэта дакументальная гісторыя пра самога Бэнксі, які ўварваўся, і не важна цяпер куды. Прыкладна такі ж «Баскія: выбух рэальнасці» (2017), што ўвайшоў у мастацтва — зноў жа! — з іншага боку. З выхаду, ды хоць з акна, але не з агульнага, зразумелага і чаканага месца. Праз магчымасць палёту ўвайшла Украіна, і праз оперу на пляжы ўвайшла Літва — пераможца біена-


1.

ле-2019 з фармулёўкай «за эксперыментальны дух і нечаканую трактоўку нацыянальнага прадстаўніцтва».
Бельгію з праектам «Сабачы свет» (мастакі Ёс дэ Груйтэр і Харальд Ціс) таксама адзначылі ўсе: «за альтэрнатыўны погляд на недаацэненыя аспекты сацыяльных сувязяў у Еўропе». Паводле куратара, у бельгійцаў паказана еўрапейская рэальнасць, у якой падзеленыя светы простых людзей і паэтаў, вернікаў, маргіналаў. Падзяляе гэтыя светы, не здольныя злучыцца, металічная рашотка. Асабліва добрыя, вядома, прадстаўнікі традыцыйных прафесій: пекар, ткач, тачыльшчык нажоў, ганчар. У рухах манекенаў і ў сцэнаграфіі ёсць настолькі жывая праўда, што простыя, па сутнасці, дзеянні ані не нагадваюць фальклорны тэатр — батлеечны, кірмашовы. У «Сабачым свеце» ідзе размова пра фэйкавае, прывіднае і сапраўднае. Невыпадкова гэты павільён прыцягнуў усеагульную ўвагу. Толькі пра бельгійцаў Канстанцін Селіханаў сказаў: «Тут, унутры гэтай прасторы, кіпеў запал, тое, за што мы і любім мастацтва».

Мара лунае

Задоўга да адкрыцця біенале было вядома, што стацыянарны ўкраінскі павільён — пад пытаннем, але прысутнасць краіны будзе выключная: палёт самага цяжкага ў свеце (савецкага) самалёта Ан-225 у праекце «Падаючая цень «Мрії» на сады Джардзіні». На борце — інфармацыя аб усіх украінскіх мастаках, без фільтраў, патрэбна толькі рэгістрацыя. Размоў пра падрыхтоўку гэтай акцыі і барацьбу годных канкурэнтаў было больш, чым пра ўсе астатнія праекты, разам узятыя! У выніку самалёт не праляцеў, а павільён, наадварот, адбыўся: пяць медыятараў распавядалі пра шматслойную задуму, сітуацыю ва ўкраінскім мастацтве і г.д. «Адкрытая група» выйграла конкурс з выдатнай, спрэчнай і слаба рэалізуемай ідэяй — скептыкі загадзя казалі, што над Венецыяй, цалкам абароненай ЮНЕСКА, наўрад ці дазволяць ляцець так нізка, каб з'явіўся цень. Цяпер давялося сканцэнтравацца на дакументацыі і дыялогах з гасцямі павільёна. Але сама выява, падаючы цень мары, заваражыла публіку, самалёта чакалі да апошняй секунды — мы глядзелі ў неба, шмат людзей!
І тут трэба разумець, што дэбаты пра перфарматыўнасць сучаснага мастацтва будуць усё больш вострымі.

Месца пад сонцам

• *Уваход праз пляж*

«Залаты леў» застаўся ў Літве: перамогу ў конкурсе атрымала опера-зноўперформанс «Сонца & мора (Марына)». У творчай камандзе кампазітарка і мастачка Ліна Лапелітэ, рэжысёрка Ругіле Барзджукайтэ, драматург Вайва Грайнітэ, куратарка Люсія Петраюсці і больш за 20 выканаўцаў. Праект падрыхтаваны ў 2016 годзе арт-калоніяй (рэзідэнцыя і дактарантура) у Нідзе на Куршскай касе і ўжо паказаны ў Штутгарце і ў Нацыянальнай галерэі мастацтваў у Вільні (2017). Я бывала ў гэтай рэзідэнцыі: пачатак ёй быў пакладзены ў маленькім доме на ўзгорку, які пабудаваў захоплены мясцовай прыродай Томас Ман. Некаторы час ён нават правёў тут, і цяпер хата зрабілася мемарыяльным музеем.
Для праекта з Літвы ў Венецыю прывезлі 35 тон сапраўднага балтыйскага пяску, а ўдзельнікі перформансу не толькі спяваюць, але і загараюць пад штучным сонцам, чытаюць, ядуць, балбочуць, гуляюць з дзецьмі ў мяч. Гледачы назіраюць за дзеяй з балконаў па перыметры залы. Як жа ўсё гэта будзе працягвацца да восені? На маё пытанне куратарка адказала, што быў праведзены кастынг, адабраныя выканаўцы, а для іншых жадаючых праходзіць рэгістрацыя. Спевы можна будзе пачуць па суботах, а трапіць на пляж у любы час — мінімум на тры гадзіны, з уласным ручнікам і купальнікам.
Куратаркай павільёна прапісаная экалагічная тэма, і яна счытваецца гледачамі. Паколькі ляжыць на паверхні, у прамым сэнсе слова. Але ўяўляецца мне, што іншы пасыл аўтараў — пра стомленасць чалавечага цела і Зямлі — не менш актуальны; і ў канцэпцыі нават ёсць думка пра апатыю і бяссілле перад апакаліпсісам. На мой погляд, усё не так катэгарычна: людзям патрабуюцца паўза і расслабленасць, за якімі рушаць ці не рушаць пэўныя дзеянні. Падыход не стандартны, наадварот, свет жа накіраваны на актыўнасць, на поспех! Перад намі вытанчаны ўваход з іншага боку, праз сувенірную або любую іншую краму, ды хай праз комін у старой літоўскай хаце! Хай гэта будзе ўваход у тую ж павестку, але ідэя куратараў і яе адэкватная ацэнка ў якасці прадстаўлення краіны ад людзей, што прымаюць рашэнні ў культурнай палітыцы Літвы, заслугоўваюць «Залатога льва».
Эксперты адзначаюць: відовішчнасць у такога кшталту акцый ёсць толькі ў момант самога перформансу, і гэта іх мінус: пры перанасычанай праграме біенале ніхто не будзе чакаць тых самых актыўных гадзін спеваў, пантамімы, чытання вершаў і г.д. Тым не менш, калі гэтыя праекты перамагаюць ці трапляюць у рэйтынгі, чарга да іх выбудоўваецца кіламетровая, і непрафесійная (!) аўдыторыя з усяго свету сапраўды хоча ўсё гэта бачыць. Роўна тое ж самае адбылося ў 2017 годзе з пяцігадзінным нямецкім перформансам «Фаўст» мастачкі Анны Імхоф і куратаркі Сюзан Пфефер. Дарэчы, акрамя людзей, у ім удзельнічалі даберманы.

• *І Хілары таксама*

Сказаць, што ў спадарыні Клінтан непрыкметнае месца пад сонцам, было б няпраўдай. Але мастачка Кенэт Голдсміт і куратарка Франчэска Урбан Рагасі ў праекце «Хілары: Хілары Клінтан emails» пастараліся ператварыць каляпалітычны скандал 2015 года ў гумар ці нават у трук. Тая самая службовая перапіска, якую дзяржсакратарка часам вяла з персанальнага, а не з афіцыйнага паштовага адрасу, прадстаўлена ў супермаркеце сеткі Despar. Гэтая ідэя асобна падкрэслена куратаркай: сучаснае мастацтва не эксклюзіўнае, яно павінна быць адкрытым, даступным, яно тычыцца ўсіх — як у публічных, так і ў прыватных аспектах. Despar ёсць па ўсёй Венецыі, але ў нашым выпадку гаворка ідзе пра лакацыю ў Канарэджа, у былым Teatro Italia, дзе балкон з раскошнай барочнай агароджай прыняў у сябе гэтую амерыканскую гісторыю пра бяспеку. Як заўсёды, гэта відэа, але што нечакана — сотні кілаграмаў раздрукаваных электронных лістоў (60 000 у дзвюх копіях). Чытайце на здароўе, спраўджвайце тэмы, даты, адрасатаў! Усе ж так хваляваліся за чысціню амерыканскага палітычнага працэсу, вось і спадар Асанж пацярпеў за праўду! Насамрэч сур'ёзная тэма ўразлівасці, фэйкавых навін і неабароненасці перад маніпуляцыямі актуальная, як ніколі. Для ўсіх нас, уключаючы наведвальнікаў супермаркета. Але форма прадстаўлення гэтай праблемы — зіхоткая. Так, яшчэ там былі дзве рэплікі фундаментальных пісьмовых сталоў спадарыні Клінтан — драўляныя, з вытанчанай разьбой. Пад столь на іх узвышаліся горы тых самых лістоў, ці другіх, ці трэціх — усё для грамадскага кантролю, атрымаеце асалоду ад вашай улады, спадарства! А вось што разумець пад праўдай, уладай і кантролем, застанецца за кадрам.

Палёты і дэканструкцыі

У асноўным праекце іх не пералічыць. Але і ў астатніх — невыносная колькасць.
Польскі павільён заўсёды цікавы тонкімі гранямі метафар і сацыяльных уключэнняў, вобразамі, счытанымі ў дакументальнай хроніцы, але выведзенымі зусім у іншую плоскасць. У «Flight» Рамана Станчака адбылося агаленне сутнасці рэчаў праз дэканструкцыю: візуальна гэта абломкі ў маштабе, металалом — накшталт нейкага судна. Магчыма, паветранага, але не факт. Сярод значэнняў слова flight ёсць і «звяно», і «ўцёкі», і «шэраг прыступак» — усё гэта можна знайсці ў ліку інтэрпрэтацый аб'екта Станчака. Але публіка абмяркоўвала, вядома, крушэнне (2010) у Смаленску самалёта Ту-154 польскага прэзі-


2.


3.

дэнта Леха Качыньскага — з аналогіямі і пераасэнсаваннем гэтай трагедыі ў мастацтве.
Зусім вар'яцкія вобразы — у тайваньскіх мастакоў з «3 x 3 x 6». Гэта відэапраект з фантастычнымі персанажамі, якія ці то пажыраюць адно аднаго, ці то імітуюць іншыя формы жыцця. У павільёне Азербайджана героі нагадваюць персанажаў братоў Чэпмен, яны будуюць цалкам віртуальныя адносіны, фізічна знаходзячыся побач. Выдуманы лічбавы аўтар сустракае вас у румынскім павільёне: ён нават спрабуе весці гутарку, але далей глядач павінен прытрымлівацца пральных машын. У асноўным праекце кітайская механічная пачвара з грукатам беспасьпяхова выцірае лужыну крыві — карцінка з гэтай канструкцыяй абышла ўсе сацсеткі свету. Але ці стала яна ад гэтага фактам мастацтва? Ці гэта ўжо нешта іншае?

Тры зоркі — гэта must see

У вялікіх праектах апошніх гадоў рэдка ўбачыш сапраўдных зорак: стала добрым тонам паказваць маладых мастакоў, яшчэ не вядомых, часта ананімных, з лічбамі або абрэвіятурамі замест імёнаў. Такая ідэалогія працэсу, завешчаная Бойсам. Але ў паралельных праграмах гіганты з'яўляюцца, і гэта важна: побач з іх асобамі становіцца ясна, як нараджаецца сучаснае мастацтва, адкуль паходзяць многія трэнды-брэнды і чаго яны насамрэч вартыя. І хоць пра іерархію ў мастацтве гаворка не ідзе, пункты адліку ўсё ж дапамагаюць. Увогуле must see. У Венецыі зоркі, дакладней, іх прадстаўнікі Fondazione Prada, Pinault Collection у поўнай меры выкарыстоўваюць велічныя, не ў прыклад простым смяротным, прасторы — галерэю dell'Academia, палаца Grassi. Гэта Яніс Кунэліс, Георг Базеліц, Люк Цюйманс, і прымыкае да іх Гелій Коржаў, якога Траццякоўская галерэя прадстаўляе ў Ca'Foscari Esposizione. Напэўна, я нічым больш не хачу іх аб'ядноўваць, акрамя таго, што ўсе яны — еўрапейцы, што працавалі ў XX стагоддзі.
Рэтраспектыва (1958–2016) Яніса Кунэліса адносіцца да тых выстаў, пра якія людзям мастацтва можна сказаць: калі да канца лістапада вы будзеце ў Еўропе, трэба прыехаць у Венецыю і яе паглядзець. Гэта маштабная, энергетычная, складаная па арганізацыі інсталяцыя на трох паверхах фонду Prada, яе рэдка збіраюць ва ўсім абёме і ў належнай экспазіцыйнай тапаграфіі. Пра Кунэліса напісана, на шчасце, шмат, і хачу толькі сказаць, што калі прыжывецца тэрмін «метарэалізм», то гэта пра яго: яго радыкальныя стратэгіі, яго фантастычнае ўменне ўвасобіць іх у аб'ектах з вугалю, кавы, металу, палатна, пластыка, абломкаў музычных інструментаў і фрагментаў тэкстылю, яго, напэўна, першае «поле» з мноства пакінутых паліто і туфляў не ўпісваюцца ў іншыя вызначэння. Так, ён заснаваў «arte povera» — але гэта толькі аб аскетычнай форме; і ён часта не даваў назваў сваім працам, падпісваючы іх літарамі S.T. (Senza Titolo — без назвы). Таму што Яніс Кунэліс — гэта шырэй, чым словы. Мова? Так, але гэта метамова.
Люк Цюйманс — бельгійскі мастак, які працуе з жывапісам і ўзрушальна яго рэфармуе. Яшчэ не класік, але ўжо амаль: фігуратыўны жывапіс у яго выкананні заўсёды напоўнены ідэямі, выходзіць з рэальнасці, але ён перапрацоўвае яе ў рэжысёрскім ключы на фрагменты, з дыстанцыяй кадравання. Бляклыя колеры, пэўная індыферэнтнасць дзіўным чынам узмацняюць успрыманне трагічных тэм Цюйманса: банальнасць зла, нечалавечнасць, блытаніна штодзённасці, сапраўднае і падробленае. Ёсць у Цюйманса і палітычныя кантэксты, шмат матываў Другой сусветнай вайны, з ідэяй пра тое, што людзей падманвае іх памяць... Выстава называецца «La Pelle» (скура, шкура), са спасылкай да італьянскага рамана (1949) Курцыа Малапартэ пра Неапаль у канцы вайны — на адкрыцці Цюйманс звязаў адчуванне разбурэння таго часу з сучасным. Нельга не паглядзець Цюйманса, і выстава, дарэчы, адкрытая да 6 студзеня 2020 года.
Георг Базеліц — «новы дзікі» (таксама заснавальнік плыні), нямецкі постмадэрніст, жывапісец, графік і скульптар, экспрэсіўны настолькі, што зрабіў сваім прыёмам зрынутыя сюжэты. Дакладней, перавернутыя — партрэты, пейзажы, сцэны з сямейнага жыцця. Для мяне Базеліц стаіць у шэрагу мастакоў, якія пасля вайны сталі адкрывальнікамі чагосьці зусім новага: такі лёс у зусім не гуманітарыяў Бойса, у Стрэмінскага. Базеліц заспеў вайну ў дзяцінстве, аднак такія траўмы не праходзяць: мастаку Базеліцу стала важным даведацца, што зрабіла Германію нямецкай, а немцаў — немцамі (інтэрв'ю The Guardian 2014


4.

года). Увесь гэты пласт культуры перакулены і пагнуты, але ў абстракцыях Базеліца больш калізій, чым у фігуратыўных жывапісцаў. А яшчэ ён дадае ў свае гісторыі адбіткі пальцаў. З катэгарычнага мастака, аўтара маніфестаў і ініцыятара скандалаў, Базеліц ператварыўся ў аднаго з самых шанаваных цяпер у свеце. Ва ўсякім выпадку, Венецыянская акадэмія ўпершыню ў сваёй гісторыі прадстаўляе мастака пры яго жыцці.

Гелій Коржаў лепш знаёмы нам па расійскім мастацтве і наратыве, трывала звязаным з савецкім перыядам гісторыі. Зараз усё гэта праходзіць праз новыя фільтры, але моц мастацкага прад'яўлення відавочная. Можна толькі выказаць здагадку, як цяпер успрымаецца гэтае мастацтва ў міжнародным кантэксце, калі малады глядач павінен правесці траекторыю ад «імперыі зла» з мінулага стагоддзя да падзей цяперашняга. Клішэ ў ідэалогіі былі характэрныя як для класікаў сацрэалізму, так і для масавай культуры ў цэлым, але і цяпер мы іх бачым: нават назва «Назад у Венецыю» («Back to Venice») нясе ў сабе заклік — экспрэсію савецкага дыскурсу. І куратары, мабыць, наўмысна пакідаюць гэты канон «наперад-назад», у адрозненне ад, напрыклад, «вяртання ў Венецыю», што адпавядала б рэчаіснасці. Гелій Коржаў удзельнічаў у 31-м Венецыянскім біенале ў 1962 годзе: тады разам з Віктарам Папковым і Аляксандрам Дайнэкам яны паказалі свету яшчэ адну гістарычную і сацыякультурную загадку — «адлігу». Некалькі тэм выдзеліла Траццякоўская галерэя ў спадчыне класіка, аднак хрэстаматыйны «Падымаючы сцяг», як і раней, велічны. Цікава, што Коржаў бачыў і пісаў у шэрагу пераможцаў вобразы і п'яніц, і шчырых маргіналаў. З часам да іх дадалася тэма зомбі з новай сацыяльнай фармацыі — зноў жа ў сённяшнім міжнародным кантэксце гэта ўспрымаецца як адкрыццё традыцыйнай мастацкай школы.

Самы лепшы дзень прыходзіў

Люблю маленькія венецыянскія галерэі, якія ўпарта вядуць сваю стратэгію побач з монстрамі біенале, прычым робяць гэта па-майстэрску. Такіх галерэй у маёй калекцыі некалькі. Напрыклад, ICI заўсёды радуе: на гэты раз у абсалютна нечаканай выставе Эліс Гуітард «Шукаю Марка Пола» аб'ядналіся фатаграфіі, археалагічныя вынаходствы, відэа. І гэта вельмі сучаснае мастацтва! Праект «У бацькоўскай спальні» паказалі Элізабэт ван Самсонаў (перформанс) і Юрген Тэлер — выдатны фатограф, знаёмы мне па альбоме аб Барысе Міхайлаве з яго «Парламентам» на мінулым біенале. Усё, што ёсць у Юргена ў кадры, заўжды вынаходліва, на межах інтымнасці і па сутнасці!

• Жыва Краус: «Канцэпцыя забівае мастацтва»

Мая радыкальна настроеная каляжанка, куратарка і кіраўніца галерэі IKONA VENEZIA Жыва Краус паказвае ў месяцы біенале фотавыставу «Віла Дуброўнік» Даміра Фабіяніча. Яна перакананая, што сённяшняя сітуацыя ў мастацтве, з яго рынкам, фальшам і сацыяльнай позвай, пагібельная для мастака. І ў прыклад прыводзіць леташняга Дэніэла Хёрста са «Скарбамі патанулага «Неверагоднага»»: «Гэта вайна! Такія, як ён, лічаць сябе першымі!»

Для мяне Жыва Краус — маркер сучаснасці ў мастацтве: у яе бездакорны густ і яна паказвае вельмі якасную фатаграфію. Мы пазнаёміліся, калі Жыва ўкладала альбом «Пэгі Гугенхайм у фотаздымках», частку гэтых адбіткаў у сваёй галерэі і паказала. «Жыццё і дакумент, нічога лішняга, — зразумела я тады, але з часам дадала: — І выявы». Жыва родам з Харватыі, і балканскія аўтары ёй асабліва блізкія.

«Віла Дуброўнік» Даміра Фабіяніча — безумоўная і бясстрашная антытэза біенальнаму мэйнстрыму. Архітэктура эпохі Рэнесансу, аналагавая чорна-белая фатаграфія (1994—1995), паэзія прыватнага дома, сад з цытрынамі, апельсінамі, алівамі. Не патанулы, а вечна жывы скарб «неверагоднага».

Жыва дапаўняе экспазіцыю малюнкамі Люба Іванчыча з серыі «Аголены» — гэта сцэны з акрываўленымі целамі з рымскіх гісторый. Кантраст такі відавочны, што дыялог графікі з фатаграфіяй прадставіць цяжка: крытык Андэлка Міханавіч прапануе версію даследавання розных граняў сапраўднага, фактычнага ў мастацтве. Увесь цыкл праектаў называецца «Памяць для будучыні»: збольшага гэта пралівае святло на задуму.

• Летыцыя Баталья: «Фатаграфія як выбар жыцця»

Галерэя «Tre OCI» — маё сапраўднае адкрыццё сёлетняй Венецыі. Па-першае, гэта тры прасторныя паверхі ў гістарычным будынку на востраве Джудэка. Ці

варта казаць пра «гістарычнае» ў Венецыі? Калі гаворка ідзе пра сучаснае абсталяванне, прапрацаваны інтэр'ер, тэхналагічнае святло, магчымасць свабодна размясціць вялікія фарматы — так. Сама Джудэка — у вышэйшай ступені перспектыўны кірунак, адкрыты Ральфам Ругофам для біенале ў гэтым годзе. Новая лакацыя, дзе ўпершыню размясціліся 13 экспазіцый, у тым ліку два нацыянальныя павільёны, атрымала ўласную назву — Giudecca Art District (GAD).
А Летыцыя Баталья тут — раскошны бонус класічнай фатаграфіі. Класічнай яе можна назваць з пэўнай нацяжкай: фота італьянскага жыцця другой паловы XX стагоддзя толькі цяпер атрымалі магчымасць быць шырока прадстаўленымі дзякуючы аб'яднанай спонсарскай падтрымцы. Некалькі сакавітых вулічных і партрэтных серый, цыкл пра дзяцей, пра цыганскую суполку, пра жыццё ў Сіцыліі. Але «Архіў крыві» пра мафію — адзін з самых вядомых. Рэпартажная здымка ўрываецца ў сцэны з крымінальнай хронікі, у судовыя сюжэты. Усё ў кадрах Летыцыі так насычана запалам, як быццам бы лёс герояў вырашаецца прама тут і цяпер.
Яна нават не лічыць сябе фатографам, яна бачыць сябе чалавекам, які абраў фатаграфію. Жанчына яна не маладая, а дакладны выбар, памножаны на мудрасць, дае бліскучыя вынікі. З майго досведу магу сказаць, што яе рэтраспектыву вельмі хутка можна будзе ўбачыць не толькі ў Італіі — сачыце за афішай, яно таго варта.

Рамантыка без сантыментаў

Брытанскі праект — персанальная выстава Кэці Вілкс з куратаркай Зоі Утлі з лонданскай Тэйт — таксама выклікаў рознагалоссі: хтосьці назваў яго сумнаватым, але, на мой погляд, стрыманая форма цалкам адлюстроўвае ідэі, разгорнутыя мастачкай. У 2005 годзе Кэці Вілкс ужо ўдзельнічала ў біенале, і куратары не выпадкова цяпер далі ёй права выказацца персанальна. Яе інсталяцыя прысвечана жаночым паўсядзённым гісторыям — пра тое, як жанчынам даецца іх поспех і што лічыць поспехам. Пра тое, з чаго пачынаецца так званая рамантыка, або жаночая творчасць, або мацярынства — з мала прыкметных фрагментаў, памятных дэталяў. У выбеленых прасторах маленечкія падрабязнасці, вядома, выглядаюць далікатнымі, манекены — уразлівымі і разгубленымі. Кожны вольны трактаваць аб'екты па-свойму, але вось адзіную фатаграфію, дзе галоднае дзіця есць ледзь не ў пасляваеннай дабрачыннай сталовай, мяркую, усе трактуюць аднолькава. Вельмі сціплымі сродкамі, без кроплі самалюбавання, у поўнай цішыні расказана аб унутраным стрыжні чалавека. Погляд яго звернуты ў глыбіню сябе. Але ці кожны здольны на такі погляд? Ці кожны мужчына — раз ужо выказванні адрозніваюць па гендарным крытэрыі — здольны на гэтую цеплыню, на такую адказнасць?
Атабонг Нканга з Нігерыі таксама адзначана спецыяльным згадваннем журы. Яе інсталяцыя «Выроўніванне вен» у асноўным куратарскім праекце — 26-метровай даўжыні «вена» з мармуру і муранскага шкла. Зноў унутраная гісторыя, дакладнае патраплянне ў вобраз, цалкам брутальная форма і… не ўпэўненая, што жаночае адчуванне.
Рэната Бертльман (Аўстрыя) пайшла зусім іншым шляхам. Аўстрыя заўсёды звяртаецца да сацыяльных тэм і робіць гэта дакументальна, без градацый, аглядкі ў бок art і г.д. «Я кахаю, значыць я існую» — парафраза, якую мастачка высмейвае, робіць парадыйнай, часам злоснай. Горкімі і смешнымі — прыкладна так бачыць Бертльман сацыяльныя сімвалы, ролевыя мадэлі, і яе сацыяльная крытыка дасягае мэты. А формы ўсе знаёмыя: графіка, скетчынг, коміксы, фатаграфія, відэа. Самы эфектны аб'ект — поле пунсовых цюльпанаў, якія больш за ўсё падобныя да агаленых штыкоў, — абышоў усе афішы.


5.

Беларускі павільён з выявамі «Выйсця»

Мой суразмоўца — мастак Канстанцін Селіханаў, чый персанальны (цалкам у трэндзе сола-выстаў у якасці нацыянальнага прадстаўніцтва) праект «Выхад» прадстаўляў на біенале Беларусь.
— Маё асабістае перажыванне не супала з ніводным біенальным праектам. Сярод трэндаў я адчуваю сябе нават злёгку разгубленым, я ўласна іх мала ведаю. Мне не блізкая перфарматыўнасць практыкі з удзелам жывых людзей — я адчуваю пры выглядзе іх пэўную няёмкасць. Адзінае выключэнне — «Каёт» Бойса (*«Я люблю Амерыку, і Амерыка любіць мяне» — самая яркая акцыя Ёзэфа Бойса з дзікай жывёлінай, паказаная ў Нью-Ёрку ў 1974 годзе. — Заўв. аўт.*), але ўсё гэта немагчыма параўноўваць.
Строга кажучы, і літоўскі павільён я бачу ў гэтым жа ключы, хоць ён, вядома, выглядае лепш за іншых. З аднаго боку, як праца мастакоў, а з другога — як праца блізкай нам краіны: там таксама ўсё не ідэальна, але яны рухаюцца, і ў іх атрымліваецца. Мы ж удзельнічаем у біенале як энтузіясты-адзіночкі, наша сістэма працуе недастаткова: яна не скіраваная на якасць, на вынік. Спадзяюся, у нас яшчэ будзе магчымасць гэта абмеркаваць.
А што тычыцца мастацтва, магчыма, маладыя мастакі вырашаюць іншыя праблемы, не тыя, што важныя мне, або форму мы абралі кансерватыўную. Іншая справа, як адчувае сябе глядач, наколькі ён атаясамлівае сябе з маімі тэмамі, героямі, рашэннямі. Часам людзі казалі нам зусім простымі словамі аб тым жа, напрыклад пра малако ў дзяцінстве... Пра гэты ж вобраз спыталі члены журы, для іх ён таксама малазнаёмы і здаўся цікавым.
Пасля майго ўдзелу ў праекце 2015 года засталося пачуццё недамоўленасці, і цяпер я пастараўся яго папоўніць. З'явілася перш за ўсё велізарная адказнасць і вялікая яснасць у саміх ідэях.
Пачатак «Выхаду» адбыўся ў праекце «Рэканструкцыя героя» (2016), які быў паказаны ў музеі Азгура. Цяпер у нас пяць аб'ектаў, з'явіўся іншы кантэкст — «Выхад» атрымаў развіццё ў вялікай ступені дзякуючы куратарцы Вользе Рыбчынскай (асобны дзякуй сукуратару Уладзіміру Парфянку і працаўніку Славу Сяменчыку, якія дапамаглі рэалізаваць ідэю).
У праекце ёсць неонавы нечытэльны лозунг, відэа, упаковачныя скрыні, якія маюць назву «Пасылка». Фраза ўзятая наўздагад з «Капіталу» Маркса — адкінуты часам варыянт, або стратэгія «выхаду». Паднос і шклянкі з малаком — таксама знак, напамін пра вучобу ў школе Ахрэмчыка, пра савецкія рытуалы, у якія былі ўцягнутыя і дзеці. Да шчылін у задняй браме мы дадалі яшчэ прарэзы: прасветы, погляд звонку невялікай прасторы вельмі характэрны для ўсведамлення неабходнасці выхаду. Разам з відэа «Лес» і «Пасылкай» — а гэта для мяне сітуацыя трансфармацыі якасці і нават літаральнага пераходу ў новую прастору — яны ўтвараюць адзіны тэкст. Мы падкрэслілі яго святлом і гукам, мяркую, цяпер праект атрымаў завершанасць, выразнасць.
Выклік атрымлівае і выклік кідае мастак. Не хачу параўноўваць мастака з куратарам, але сіла мастака — у яго рэакцыі, у яго мэтах. Куратар дапамагае сфармуляваць, чым, з яго пункту гледжання, мастак займаецца. Аднак часта вы не можаце звязаць твор з назвай, з прапанаванай ідэяй. Пра сябе магу толькі сказаць, што я раблю сумленны праект: пра тое, што я ведаю і адчуваю. Не прагназую і не спрабую зазірнуць наперад, я толькі абапіраюся на сваю практыку і досвед. Так, гэта не счытваецца ў адзін момант: у кожнага аб'екта ёсць самадастатковасць, кропкавыя значэнні, але ёсць і логіка, паводле якой іх сэнсы ўзаемазвязаны.

***

Не без пафасу задаю сабе пытанне: па якім жа шляху пойдзе сучаснае мастацтва? Няўжо гэта будзе максімальна цёмная дэканструкцыя або сухая дакументацыя, ці ўсё ж жывое мастацтва, з мастаком-інтэлектуалам і майстрам? Хутчэй за ўсё, яно пойдзе рознымі шляхамі. І сакрэт Венецыі ў тым, што яна прапануе шмат выхадаў, празмернасць, багацце, якое не ахапіць.

SpART

«ГУЛЬНІ. ИГРЫ. GAMES» У НАЦЫЯНАЛЬНЫМ МАСТАЦКІМ МУЗЕІ

Кацярына Ізафатава

НАПЯРЭДАДНІ II ЕЎРАПЕЙСКІХ ГУЛЬНЯЎ МАСТАЦКІ МУЗЕЙ АДРАДЗІЎ ТРАДЫЦЫЮ СПАРТЫЎНЫХ ВЫСТАЎ. НОВЫ МАШТАБНЫ ПРАЕКТ, ШТО РАЗМЯСЦІЎСЯ НА ПЕРШЫМ ПАВЕРСЕ БУДЫНКА, АБ'ЯДНАЎ ФОНДЫ МУЗЕЯ, «ГАЛЕРЭІ ХО» І ПРЫВАТНЫЯ КАЛЕКЦЫІ, А ТАКСАМА МАЙСТРОЎ РОЗНЫХ ЭПОХ.





1.

1. Канстанцін Селіханаў. Герой #1. Бронза. 1995–2015. Віктар Альшэўскі. Ліга чэмпіёнаў. Палатно, алей, металічныя пласціны. 2010–2014.
2. Таццяна Кандраценка. Арка. Акрыл, алей. 2017.
3. Фёдар Бараноўскі. Юнацтва. Алей. 1970.
4. Кірыл Хлопаў. Працяг (плывец). Алей. 2015.
5. Анатоль Тоўкач. Магілёўская шаша. Вясна. Алей. 1962.
6. Уладзімір Жбанаў. Таня. Алюміній. 1982.

Справа: Аляксандр Шатэрнік. Гімнасткі перад спаборніцтвам. Алюміній. 1971.


2.

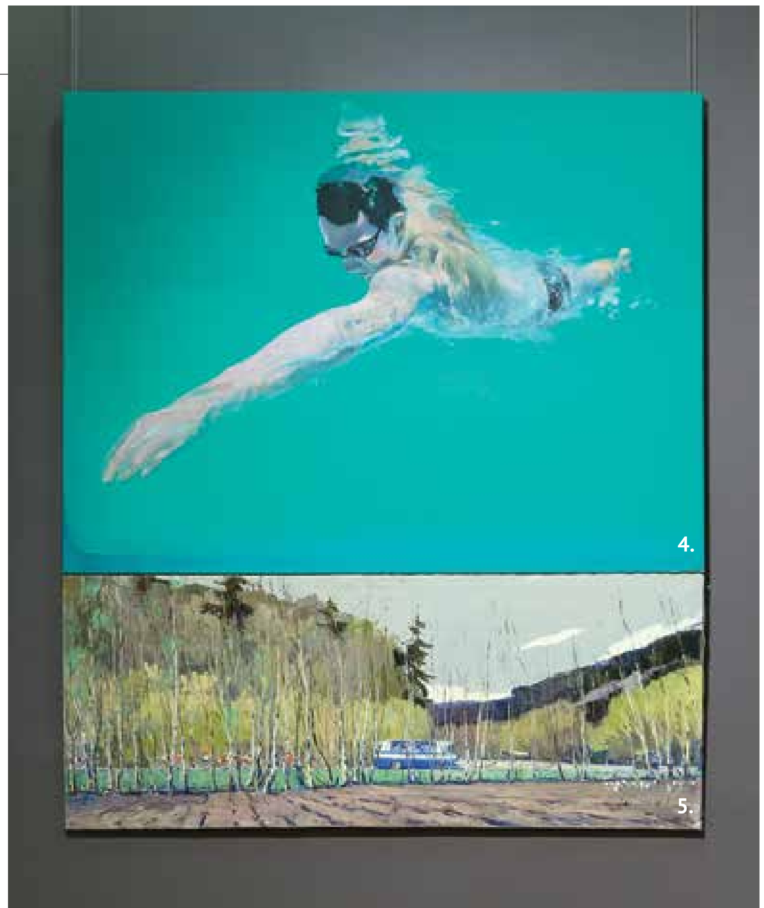

3.

Спорт у мастацтве — тэма такая ж старая, як і самі формы гэтай чалавечай дзейнасці. З часоў антычнасці традыцыі сумленных спартыўных спаборніцтваў паводле непарушных правілаў, культ фізічна развітога цела былі прадметамі інтарэсаў мастакоў. Спорт і мастацтва злучаныя шматлікімі і разнастайнымі сувязямі: яны ствараюць неўтылітарныя каштоўнасці, камунікуюць на інтэрнацыянальнай мове, пераадольваючы нацыянальныя, палітычныя і рэлігійныя межы, імкнуцца адказаць на адвечную праблему пошуку гарманічнага ідэалу. Але, вядома, самае галоўнае, што і мастацтва, і спорт адкрываюць шырокія магчымасці для эстэтычнай асалоды. Не выпадкова амерыканскі даследчык Рэнэ Мэх'ю напісаў: «Рытм і каардынацыю рухаў спартсмена нельга аддзяліць ад самага вытанчанага балета, самага бліскучага ўрыўка празаічнага або вершаванага твора, самых цудоўных ліній у архітэктуры». Дык мо спорт — адна з формаў мастацтва? А спартыўная перамога — арт-шэдэўр?

Сапраўды, спорту ўласцівыя эстэтычныя каштоўнасці, якія можна параўнаць з эстэтычнымі каштоўнасцямі мастацтва. Рытмічная грацыя, дакладнасць, мастацкасць, энергія — тыя якасці ў спорце, што ў розных спалучэннях адзін з адным складаюць прыгажосць. Перакрыжоўваюцца ўзоры канькоў фігурыстаў або рытмічныя і сінхронныя рухі весляроў — гэта не што іншае, як малюнак, ды ён існуе, у адрозненне ад твораў мастацтва, якія жывуць у вечнасці, толькі імгненне. У гэтым кантэксце і спартыўная арэна — плоскасць палатна, дзе гульцы — дзейсныя персанажы, што ствараюць, як і ў мастацтве, рэальнасць другога парадку, самастойную ў сваіх рытміка-дынамічных, кампазіцыйных і колеравых праявах. Ну і нарэшце, не варта забываць пра сённяшнюю глабальную хвалю эстэтызацыі спорту — асобныя тэатры на лёдзе, мастацкай гімнастыкі і сінхроннага плавання, тэатры спартыўнага танца...

Плённым саюзам мастацтва і спорту з'яўляецца і наша экспазіцыя — своеасаблівае прывітанне ІІ Еўрапейскім гульням, пра што красамоўна сведчыць сама назва выставачнага праекта. Дух вялікай гульні, ад дзіцячых забаў да эмацыйнай насычанасці прафесійнага спартыўнага паядынку, лёг у аснову канцэпцыі. Тут няма партрэтаў вядомых спартсменаў і іх настаўнікаў, алегарычных і сімвалічных кампазіцый. Выстава прапануе гледачу шырокую поліфанію эмоцый: цяжкасць і драматызм барацьбы, выбухі захаплення ў натоўпе стадыёна, яркія моманты матчаў і трэніровак.

Тэма гульні не абмежавана толькі зместавымі аспектамі прадстаўленых твораў. Гульнявы прынцып выкананы і ў рамках экспазіцыйнай развескі, якая дазволіла аб'яднаць у адзіных экспазіцыйных блоках жывапісцаў і графікаў, класікаў і сучаснікаў, стварыўшы своеасаблівы часавы рэзананс у інтэрпрэтацыі тэмы спорту ў XX і XXI стагоддзях. Аптымізм алімпійскага дэвізу «Хутчэй. Вышэй. Мацней», адлюстраваны ў працах Ігара Уласава, Віктара Ждана, Анатоля Волкава, Барыса Казакова і іншых, суседнічае з постмадэрнісцкімі гульнямі твораў Руслана Вашкевіча і Таццяны Кандраценка, са знакамі духу спаборніцтва («агонам»), адраджэннем антычнай традыцыі ў працах Віктара Альшэўскага, даказваючы тым самым, што спорт з лёгкасцю можа прымаць не толькі разнастайныя рамкі мастацтва, але і формы культуралагічнага дыскурсу. Ⓜ


4.
5.


6.

Супраць **рэзервацый**

«БЯЗМЕЖНІКІ» Ў ГАЛЕРЭІ «Ў»

Сафія Садоўская

1.

Тэрміналагічныя метамарфозы, якія апісваюць прадстаўленыя на выставе працы, звязаны з гісторыяй фармавання канцэпцый сучаснага мастацтва. «Арт брут», «аўтсайдар-арт», «дэвіянтнае мастацтва» — тэрміны, якія звонку, з пункту гледжання прафесійнага дыскурсу, маркіруюць пэўныя «маргінальныя» плыні, часцей за ўсё не рэлевантныя для творчай супольнасці.

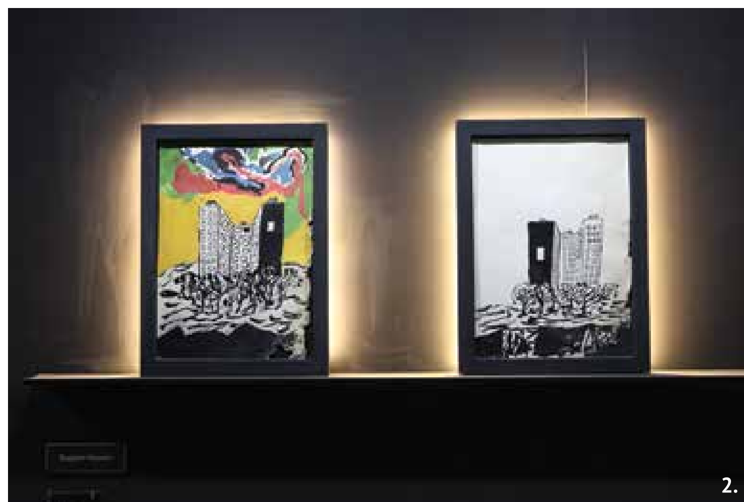
Такія азначэнні змяшчаюць мастацтва аўтараў з парушэннямі псіхічнага здароўя на перыферыю прафесійнага поля, у канцэптуальную і фізічную рэзервацыю: выстаўляцца ў бібліятэчных галерэях, холах кінатэатраў або ўласна на сценах аддзяленняў дамоў-інтэрнатаў і бальніц.

Мэта выставы была ў тым, каб даследаваць гісторыю і сучаснасць гэтай плыні ў Беларусі, а таксама шляхам экспанавання і апісання ўключыць аўтараў у дыскурс сучаснага мастацтва.

Выстава «Бязмежнікі» (куратаркі Ганна Карпенка і Сафія Садоўская) атрымалася асіметрычнай рыфмай да праекта «Zbor», які праходзіў таксама ў галерэі сучаснага мастацтва «Ў» у кастрычніку-лістападзе 2018 года. У яго рамках былі сабраныя і прадстаўлены самыя значныя імёны апошніх трыццаці гадоў. «Бязмежнікі» — гэта спроба паглядзець на адваротны бок такога адбору.

Хто аказваецца за межамі і якія прычыны выключэння? Гэтая выстава — спроба (пры дапамозе куратарскага выбару) дастаць работы мастакоў з іх сацыяльных рэзервацый. Паказаць тых, хто не быў і ніколі не будзе ў прафесійным саюзе і наўрад ці зможа паехаць на рэзідэнцыю ў Берлін або Нью-Ёрк, але ўсё роўна стварае мастацтва ў сістэме, што сама па сабе складаецца з межаў і абмежаванняў.

Адным з найважнейшых адкрыццяў выставы стала дэманстрацыя калекцыі доктара-псіхіятра Віктара Круглянскага, якая можа выступаць гістарычнай метафарай да праблемы выдзялення і фармавання межаў мастацкага поля. Папкі, паказаныя яго сынам, утрымлівалі малюнкі як прафесійных творцаў, так і яго пацыентаў, адны працы былі падпісаныя, іншыя засталіся ананімнымі. У рамках праекта «Бязмежнікі» былі вылучаныя некалькі аспектаў калекцыі: архіўныя матэрыялы (фатаграфіі і тэксты), ананімныя работы пацыентаў і асобна — выявы трох мастакоў, важных для беларускай культурнай прасторы, якія аказаліся на мяжы прафесійнага мастацкага поля, — Вадзіма Кошкіна, Аляксея Жданава і Генадзя Хацкевіча.



2.

Малюнкі Вадзіма Кошкіна, перакладчыка і сябра Круглянскага, сталіся адкрыццём нашага даследавання, якое папярэднічала выставе. Бо сам Кошкін пры жыцці не выстаўляўся, не лічыў сябе мастаком ці паэтам (а вершы ён таксама пісаў), але малюнкі тушшу былі яго паўсядзённай практыкай і, як адзначае яго дачка Алена Кошкіна, усе яны адлюстроўвалі рэальнасць і жыццё ў простым савецкім спальным раёне. Alter ego мастака — птушка з галавой мужчыны (аўтапартрэт) — сустракаецца на некалькіх работах як вобраз свабоднай істоты, што валодае правам пераадольваць фізічныя, сацыяльныя і дзяржаўныя межы.


3.


5.


4.


6.

Яшчэ адзін аўтар у калекцыі Віктара Круглянскага — Аляксей Жданаў, вядомы паэт, пісьменнік і мастак — прадстаўлены пераважна малюнкамі невялікага фармату, якія працягваюць тэму марсіянскіх лістоў. Гэтыя працы моцна пацярпелі ад часу і ўмоў захоўвання, літаральна распадаюцца на часткі — лепшы спосаб уявіць лёс большасці такіх збораў.

Завяршаюць архіўную экспазіцыю пяць работ Генадзя Хацкевіча з калекцыі Віктара Круглянскага і праца сучаснага мастака Сяргея Гудзіліна з вітражамі, створанымі Хацкевічам у РНПЦ псіхічнага здароўя, а па-простаму — у Навінках. Мінчане ведаюць гэтае месца на карце горада, якое асацыюецца з канкрэтнымі станамі свядомасці, душы і розуму, пагранічнымі і замежнымі.

У адным з пераходаў бальніцы замест вокнаў змешчаны вітражы Генадзя Хацкевіча, мастака, які правёў у Навінках нямала часу (быў змешчаны туды пасля спробы ўкрасці самалёт у 1987 годзе). Яркія шкельцы не збіраюцца ў чытэльныя выявы, гэта абстракцыі, але вельмі канкрэтныя, што фізічна трансфармуюць прастору пранікальнымі святлом і колерам.

«Дапоўненая рэальнасць», якую ствараюць вітражы, абумоўлена не межамі медыцынскай установы, не хваробай і не сацыяльнымі рамкамі, але творчым выхадам і існаваннем звонку, насуперак платам, закрытым дзвярам і строгаму раскладу прыёмаў ежы і абыходам лекараў.

Праз трыццаць гадоў пасля стварэння вітражоў медыямастак Сяргей Гудзілін робіць дакументацыю працы Генадзя Хацкевіча, каб зафіксаваць твор, што руйнуецца з гадамі, і даць магчымасць узаемадзеяння. З закрытага, недаступнага для публікі калідора бальніцы вітражы пераносяцца ў прастору галерэі, тым самым змяняецца кантэкст інтэракцыі гледача і мастацкага твора: тут глядач не пацыент ці лекар, а за сценамі не бальніца. Відэа ўвесь час пераламляецца і скажаецца, дробніцца і пакрываецца дрыготкім тэкстам, не дазваляючы ўспрымаць вітраж наўпрост, а толькі праз «вар'яцкую» оптыку.

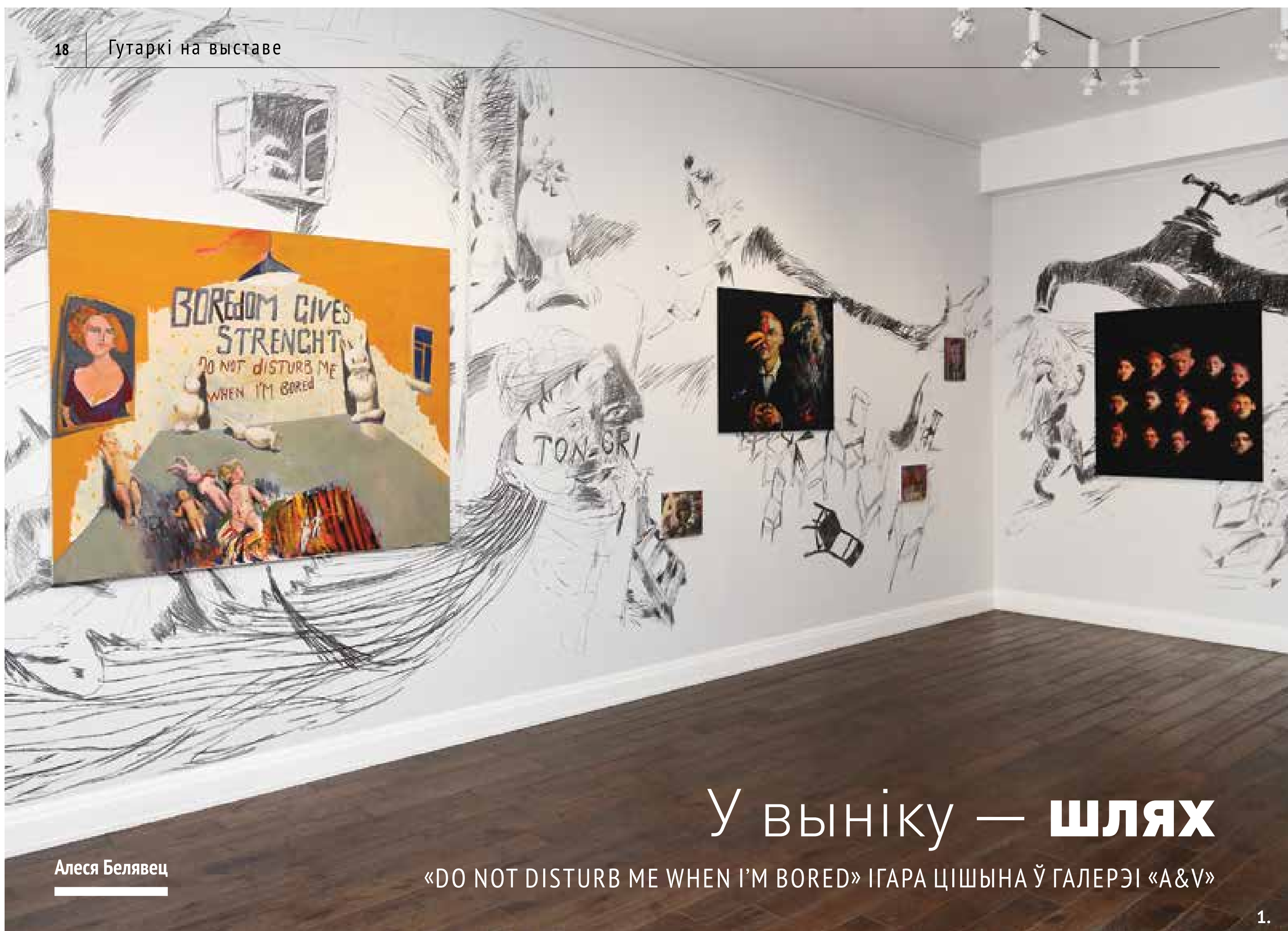
Другая частка выставы сабраная з сучасных калекцый Дома-інтэрната №2 г. Мінска, з задакументаванай калекцыі дома-інтэрната №4 г. Мінска і з калекцыі «Збору дэвіянтнага мастацтва» з працамі аўтараў з Дома-інтэрната №3 г. Мінска. Гэтыя калекцыі паказваюць рознае стаўленне да дзейнасці, мэт работы студый, да саміх мастакоў: ад апекі і спробы стварыць умовы для праяўлення кожнага ахвотнага маляваць у арт-тэрапеўтычным ключы да выбарчай, куратарскай працы з асобнымі творцамі.


7.

Завяршае экспазіцыю аб'ект двух мастакоў — Наталлі Ажырэвіч з Пухавіцкага псіханеўралагічнага дома-інтэрната і Bazinato. Малюнкі Наталлі — бязмежныя па сваёй сутнасці абстракцыі, упісаныя ў максімальна магчымы для мастачкі аркуш фармату А3. Bazinato пераносіць іх у прастору галерэі, руйнуючы абмежаванні аркуша і яго двухмернасць.

Выстава «Бязмежнікі» прапануе розныя спосабы вяртання выключаных — з тых ці іншых прычын — формаў творчасці ў мастацкі дыскурс. Гэта магчымасць убачыць і апісаць тыя бясконцыя тэрыторыі, якія аказваюцца за межамі прафесійнага фокусу, за межамі звыклага або спасцігальнага. Гэта бязмежныя гісторыі.

1. Фрагмент экспазіцыі.
2, 3. Экспазіцыя Вадзіма Кошкіна.
4. Канстанцін Ладошкін. Лунагод. Дыпціх. 2018.
5. Віктар Кукушкін. Астрада. Трыпціх. 2019.
6. Сяргей Кірушчанка. Полудзень. 1994. Змешаная тэхніка.
7. Аляксей Жданаў. Без назвы.



1.

У выніку — **шляхі**

Алеся Белявец

«DO NOT DISTURB ME WHEN I'M BORED» ІГАРА ЦІШЫНА Ў ГАЛЕРЭІ «A&V»

Невялікая экспазіцыя аб'яднаная назвай, што апісвае пасіўны псіхічны стан, які характарызуецца адсутнасцю інтарэсу да любой дзейнасці. Насамрэч, сцвярджае аўтар, сум — даволі прадуктыўны перыяд, у ім крыецца пачатак новага. Пра змены, словы і перамяшчэнні мы размаўляем з Ігарам Цішыным на яго выставе.

Намадызм — даволі плённы стыль жыцця, калі справа тычыцца мастацтва... Дзе сёння знаходзіцца ваш стацыянарны мальберт? І якое месца сярод вашых бясконцых вандровак займае Мінск?

— У мяне стаяць два мальберты ў розных гарадах: адзін у Брусэлі, другі ў Санкт-Пецярбургу. А Мінск размясціўся якраз па дарозе паміж імі. Гэта па-першае. А па-другое, усё ж тут мае родныя месцы. І я з задавальненнем, калі ёсць магчымасць, сюды прыязджаю, у тым ліку каб зладзіць ці паўдзельнічаць у выставах. Гэта важна для мяне — адкрыць выставу ў Мінску, дый не толькі ў Мінску, але і ў беларускіх правінцыйных гарадах таксама.

Вось вы доўгі час жылі ў Брусэлі, і тады мала хто ведаў, што адбываецца ў вашай творчасці...

— Гэта быў толькі нейкі перыяд, бо з 2010-га мы ўжо тут сталі экспанавацца, бо раней больш займаліся праектамі, якія адбываліся там. Апошнія гады ўвогуле шмат даводзіцца перамяшчацца.

Месцы, дзе вы жывяце, неяк уплываюць на вашы творы?

— Мне даволі складана адказаць на гэтае пытанне, тут трэба паглядзець на сябе збоку, а мне гэта зрабіць цяжка. Верагодна, нешта і ўплывае, але залежыць хутчэй ад запытаў розных структур — музеяў, галерэй. У апошні час я рабіў нейкія работы па прыездзе ў той ці іншы горад, аднак толькі тое, што сам хацеў. І ў гэтым годзе таксама ў розных месцах будзе шмат працы, напрыклад у Расіі ці Славакіі.

Ці ёсць у вас галерэя, якая вамі апякуецца?

— У розных краінах розныя: у Мінску гэта «A&V», дзе мы і знаходзімся, у Бельгіі і Нідэрландах таксама ёсць галерэі, з якімі я супрацоўнічаю.

Ваша творчасць цэласная і паслядоўная, але што абумовіла гэты шлях у самым пачатку — час палітычных перамен ці нейкія эстэтычныя чыннікі?

— З нагоды таго, што мая творчасць паслядоўная і цэласная, я б паспрачаўся...

Прынамсі яна лагічна прырастае новымі творамі і ідэямі.

— Збоку, можа, так і відаць. Але розныя хістанні ў мяне былі, асабліва ў 1990-я. Цяпер новы час, які патрабуе новых поглядаў, іншай пазіцыі. Таму мяркую, што мая творчасць будзе мяняцца. Пятнаццаць-дваццаць гадоў таму пошукі свайго шляху былі даволі адчувальныя. А адштурхоўваўся я ад уласных творчых патрэб. Можна згадаць тут банальную фразу, маўляў, мастак не павінен рабіць тое, што падабаецца гледачам, а абапірацца толькі на сябе. Паступова знойдуцца гледачы, якіх ён можа зацікавіць. Усе змены адбываліся пад уплывам уласных памкненняў. Нешта рабіў, мне не падабалася, пачынаў іншае. Дый цяпер так бывае. Я не магу сказаць, што прыйшоў да нейкага канчатковага выніку, я ніколі сябе не тыражаваў. Трэба мяняцца пастаянна.

Ці ёсць мастакі, за творчасцю якіх вы сочыце?

— Больш сачу за агульнай сітуацыяй, за тэндэнцыямі, як яны змяняюцца з часам. А там ужо ўсплываюць нейкія імёны. Мне сапраўды цяжка назваць канкрэтных аўтараў. Аднойчы задалі падобнае пытанне: якога мастака ты любіш і, каб трэба было з'ехаць далёка, кнігу пра якога творцу ты ўзяў бы з сабой? Я тады адказаў, што, хутчэй за ўсё, прыхапіў бы якую-небудзь энцыклапедыю, у якой будзе шмат аўтараў. Я люблю назіраць за працэсам у параўнанні, заўважаючы нейкія плыні, узаемаўплывы. Ці наадварот — адрозненні.



2.



3.

Дзе тое ядро, вакол якога нарастае карціна? Што можа знаходзіцца ў пачатку творчага працэсу — слова, пляма, ці вобраз?

— Усё заўсёды адбываецца па-рознаму: бывае, што спачатку з'яўляецца слова ці нават назва. І тады падчас працы ты дамагаешся нейкага выніку, але часцей усё даводзіцца перарабляць. І два, і тры разы. На розных стадыях працы твор можа выглядаць па-рознаму. З вялікімі кантрастамі — ад белага да чорнага. Часам не слова і не назва знаходзіцца ў пачатку, а нейкі вобраз, выява. Творчы працэс нельга прадбачыць, я прыхільнік мастацтва, якое можна назваць непрадказальным. Ёсць аўтары, якіх адразу пазнаеш, бо іх работы падобныя, ёсць іншыя, што працуюць больш спантанна, бо пастаянна прыслухоўваюцца да сябе. І ты не заўсёды пазнаеш твор такога мастака, і мне гэта падабаецца. Напрыклад, Ёзэф Бойс ці Марцін Кіпенбергер ёсць творцамі, якія не паўтараліся ў сваіх работах.

Што да мяне, то шмат чаго залежыць ад маіх жаданняў. Вось я зрабіў гэтую выставу, тыдзень таму яшчэ адна персанальная экспазіцыя адкрылася ў Брусэлі. Дзве выставы за адзін і той жа перыяд, зараз я хачу, каб нешта новае з'явілася ў маіх працах. Але што павінна змяніцца — не ведаю, толькі прадчуваю: іншы час наступае для мяне, час пераменаў.

Вы сказалі, што ў аснове твора можа ляжаць слова, але ці гэтае слова застаецца воссю далейшага працэсу альбо вы можаце яго адкінуць?

— Не, першапачатковая ідэя заўсёды застаецца, аднак здараецца, што нешта пачынаю рабіць і кідаю. Праз дзесяць год магу вярнуцца да незавершанага твора, так працэс расцягваецца на многія гады.

«Do not disturb me when I'm bored» — так гучыць назва вашай выставы. Не турбуйце мяне, калі мне сумна-лянотна. Высвятляецца, што сум — цудоўны матэрыял для мастацтва. Як узнікла назва, як такія розныя творы з'ядналіся ў адно гэтым агульным найменнем?

— Мне падалося, што сум можа стаць прычынай нейкіх зрушэнняў, не абавязкова сярод мастакоў, але ў жыцці іншых людзей. Сум можа падштурхнуць чалавека да вытворчасці нечага. Ці да тварэння. Часам гэта больш важны і значны перыяд для чалавека, чым калі ты знаходзішся ў цэнтры бурных падзей. Падзеі могуць мець меншы вынік, чым стан суму. У маім выпадку я маю такія дзіцячыя ўспаміны пра правінцыйнае жыццё, пра адзіноту. І сёння я думаю, што гэта абярнулася нейкім пазітыўным вынікам у позні перыяд. Акрамя суму ёсць лянота, з'ява, якая можа быць у нейкіх выпадках прадуктыўнай і выніковай.

Тыповая карціна інтраверта... Чаму менавіта гэтыя творы вы сабралі пад адной назвай?

— Так, яны розныя, з іншага боку, я так і планаваў, яны не павінны выглядаць работамі з адной серыі. Што іх яднае? Інфантыльнасць прысутнічае ў нейкіх працах, у іншых — маркотныя перажыванні і ўспаміны. З дзяцінства і не толькі.

4.

Вы даволі шмат выкладалі ў свой час, і дзякуючы вашаму выкладчыцкаму актывізму, які вось і мяне крыху закрануў у мастацкай вучэльні, многія аўтары-пачаткоўцы вызначыліся і самаарганізаваліся. Сёння, з пазіцый вашага выкладчыцкага досведу, што можна сказаць пра маладых? Ці запеленгавалі вы тут новыя канцэпты ў новых творцаў?

— Цяпер моцна змяніўся час у параўнанні з тым перыядам, калі я выкладаў у мастацкай вучэльні. У нас не было інтэрнэту, мы атрымлівалі зусім мала інфармацыі. Усё цяпер змянілася радыкальна, і для маладых мастакоў ідзе магутны паток інфармацыі, які некаму дапамагае, некаму перашкаджае. Кшталтуюць іх ці не, мастакі заўсёды з'яўляліся нібы з ніадкуль. Але раней (напрыканцы існавання Савецкага Саюза) узнікалі нейкія рухі, ці то ў вучылішчы, ці ў Акадэміі. Сёння людзі вельмі раз'яднаныя, і я не бачу нічога, што б магло іх аб'яднаць. Мы можам назіраць толькі развіццё і ўвасабленне індывідуальных асаблівасцей таго ці іншага аўтара.

Шмат мастакоў, мала ідэй?

— Такі складаны час можа прывесці да разгубленасці, да стрэсавых станаў, бо незразумела, што рабіць і навошта. Але гэтая разгубленасць, нават істэрыка сённяшняга часу, цалкам магчыма, прывядзе да нейкага выніку, да з'яўлення новых асоб у мастацтве.

У Палацы мастацтва вельмі вялікая выстава, якую можна разглядаць як панараму, пэўны зрэз сучасных тэндэнцый. Убачылі там нешта новае?

— Так, я паглядзеў галоўную экспазіцыю «Арт-Мінска», але там складана нешта выдзеліць і складана зразумець, пра што гэта ўся гісторыя. З пункту гледжання арганізацыі, усё магло быць лепш, а так экспазіцыя нагадала мне аркестр без дырыжора, бо кожны аўтар там выплывае, як лічыць патрэбным.

Дык гэта і ёсць тая энцыклапедыя, пра якую вы гаварылі...

— Не, гэта базар. Энцыклапедыю нехта складае. Але што да маладых, то я бачыў на іншых выставах вельмі цікавых аўтараў, нават студэнтаў, у якіх ёсць нешта адметнае. Паназіраем...

1. Фрагмент экспазіцыі.
2. «Не турбуйце мяне». Акрыл. 2019.
3. Нявеста. Алей. 2019.
4. Сіні партрэт. Акрыл. 2019.

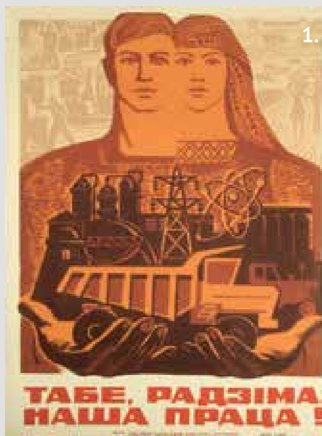
Выцясненне алюзіі: беларускі агітацыйны плакат 1960-х

Ала Пігальская

Паўтаральныя візуальныя матывы ў работах розных эпох ствараюць уражанне дыялогу, і ў залежнасці ад таго, як вядзецца дыялог, выяўляюцца асаблівасці гэтых часоў. Агульнасць і падабенства вобразаў у дыялогу культурных і гістарычных кантэкстаў могуць знаходзіць самыя розныя значэнні.

У плакаце Эль Лісіцкага і Рыгора (меркавана, няма дакладнай інфармацыі) Ісыпава сустракаецца вельмі падобны вобраз спаяных дзяўчыны і хлопца. Выява зліплай пары з'яўляецца ў плакаце 1929 года Эль Лісіцкага да міжнароднай выставы дасягненняў народнай гаспадаркі СССР у Цюрыху. У агітацыйным плакаце 1968 года Ісыпава з лаканічным тэкстам: «Табе, Радзіма, наша праца!» — таксама цэнтральнае месца займаюць злітыя адно з адным дзяўчына і хлопец. Ужо наўрад ці будзе магчымасць даведацца, свядома ці не Ісыпаў выкарыстаў вобраз пары як цытату з плаката Эль Лісіцкага да міжнароднай выставы ў Цюрыху, і калі наўмысна, то што пры гэтым меў на мэце. Але мы як гледачы можам паспрабаваць зразумець, чаму вобраз зрослых людзей з'явіўся на плакаце праз 40 гадоў.

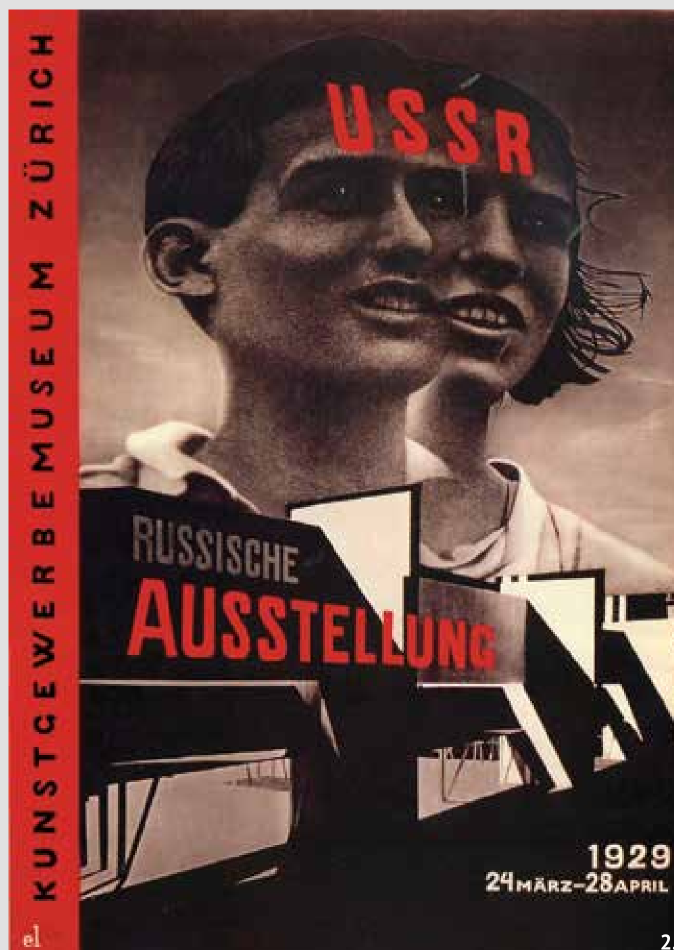
Матыў спаяных і злітых людзей вельмі часта сустракаецца ў савецкім плакаце, але ўжываецца для ўвасаблення калектываў, малых і бясконца вялікіх груп. У плакаце Людмілы Кальмаевай «Навекі народы з'яднаны ў змаганні за шчасце і мір» 1978 года людзі розных рас прадстаўленыя ў тры ярусы ў выглядзе мноства, але сплаўленага ў адзіны арганізм, дзеля перадачы ідэі аб цеснай дружбе паміж прадстаўнікамі розных краін і кантынентаў, блізкімі па класавым паходжанні. Маналітнасць і згуртаванасць чалавечых груп у постары дасягалася сінхранізацыяй жэстаў і рухаў, як у плакаце Рыгора Данчанкі «Упэўненым крокам ды камунізму!» 1978 года, а калі людзі выяўляліся ў розных палажэннях або фазах руху, то для ўзмацнення ўражання складнасці калектыву выкарыстоўвалася суцэльная заліўка адным колерам, як у рабоце Віктара Філімонава «Упэўненым крокам ды новых перамог!». Такімі ж стройнымі шэрагамі ў сінхронным руху прадстаўлены і машыны, і сродкі вытворчасці на заводах і ў вёсцы, як у плакатах 1970-х Уладзіміра Крукоўскага «Сейбіт! Не трацць часу, зямля чакае!» ці Іосіфа Капеляна «Хлебароб, час не чакае!».



1.

Канструктывісцкі і адлігавы постары вельмі рэзануюць адзін з адным у імкненні адлюстроўваць маналітныя калектывы людзей, сінхранізаваныя ў вытворчым рытме лінейкі станкоў і трактароў. Калі параўнаць з палітычнай гісторыяй, то 1920-я і 1960-я, перыяд НЭПу і адлігі, — гэта час, калі калектывізм савецкага ладу ў найменшай ступені навязваўся насельніцтву, але менавіта ў гэтыя перыяды крышталізуецца і паўсюдна прайграецца ў візуальнай агітацыі матыў згуртаваных аж да фізічнага зліцця груп людзей.

Кантрасныя па маштабе лічбы і людзі, гарады і скразная нумарацыя з'ездаў камуністычнай партыі, будынкі і абазначэнні пяцігодак таксама былі агульным матывам для 1920-х і 1960-х. У плакаце Леаніда Замаха «З малога доміка над Свіслаччу пралёг у будучыню, партыя, твой шлях, шлях барацьбы і слаўных перамог, якія не пагаснуць у вяках» (1966), дзе горад уздоўж лініі гарызонту кантрастуе з гіганцкімі рымскімі лічбамі XXIII з'езда партыі. У плакаце «Беларусь! Зямля працоўнай

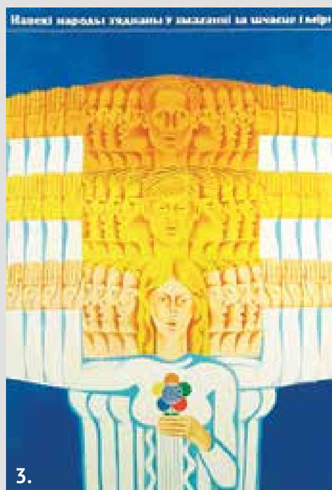


2.

славы, край вясны і сонечных дарог. Поступам упэўненым, дзяржаўным ты ідзеш ды новых перамог. 1966–1970» вялізная лічба пяць прадстаўлена ў выглядзе рога багацця, з якога выходзяць лініі электраперадач, канвеернай вытворчасці, аўтамабільныя магістралі, шэрагі грузавых аўтамабіляў і пяціпавярховікаў.

Падабенства візуальных сюжэтаў плакатаў 1920-х і 1960-х узмацняецца дзякуючы выкарыстанню падобных падыходаў да стылізацыі. У 1960-я з утварэннем Секцыі агітплаката і Мастацкага камбіната пры Саюзе мастакоў БССР амаль тры чвэрці плакатаў друкуюцца ў тэхніцы шаўкаграфіі. Да гэтага плакаты друкаваліся афсетным спосабам, што дазваляла выпускаць іх вялікімі накладамі з поўнакаляровымі рэалістычнымі выявамі, але ў БССР выдавалася даволі мала плакатаў, хоць і вялікімі накладамі, а асноўная маса наглядной агітацыі паступала па абавязковай усесаюзнай рассылцы. Са з'яўленнем Мастацкага камбіната аўтары атрымалі доступ да шоўкаграфічнага друку, выдаецца вялікая колькасць плакатаў (па некалькі дзясяткаў штомесяц), але маленькімі (200-400 штук) па савецкіх мерках накладамі. Шаўкаграфія дае магчымасць эканоміць пры друку ў адзін, два і (радзей) тры колеры, і гэта спрыяе пераходу ад спажывання цэнтралізавана выдадзеных мільённымі накладамі плакатаў да тых, што ствараліся на месцах. Абмежаваная колькасць колераў і трафарэтны друк (шаўкаграфія) прадугледжваюць пэўную ступень умоўнасці і стылізацыі ў параўнанні з афсетным друкам. Вяртанне ў сярэдзіне 1960-х да аднаго з відаў трафарэтнага друку тэхнічна

абумовіла падабенства пластычнай мовы з плакатамі першай паловы 1920-х. Мастакі авангарду ў 1920-я супрацьпастаўлялі сябе рэалізму не толькі па тыпу друку, але стылізацыя выяў, што патрабавалася для трафарэтнага друку, паглыбляла гэтае адрозненне. У першай палове 1920-х Маскоўскім і Ленінградскім падраздзяленнямі агенцтва РОСТУ рассылаліся агітацыйныя матэрыялы па рэгіёнах у выглядзе трафарэтаў з тым, каб агітацыйныя матэрыялы друкаваліся на месцах. Гэта быў адзін з самых танных і хуткіх метадаў тыражавання, асабліва на шырокай тэрыторыі з рознымі мовамі і культурным успрыманнем.


3.

Выкарыстанне трафарэтных тэхналогій для тыражавання плакатаў у 1920-х і 1960-х дапаўняюць разуменне, чаму з'явіліся візуальныя пераклічкі паміж гэтымі двума перыядамі. З канца 1920-х да сярэдзіны 1950-х у БССР існавала працяглая забарона любых згадак пра авангардыстаў. Тыя з мастакоў, хто не змог ці не паспеў эміграваць, сутыкнуліся з забаронай на прафесію, адсутнасцю любых згадак у вучэбнай і навуковай літаратуры і адукацыйных праграмах, хіба толькі ў кантэксце барацьбы «з фармалізмам». Вяртанне авангардысцкай спадчыны ў перыяд адлігі ў розных рэспубліках адбывалася ў розным тэмпе. Інфармацыя аб авангардзе, творцах становіцца даступнай дзякуючы цесным кантактам ВНИИТЭ з Ульмскай школай дызайну, пра што сведчаць шматлікія публікацыі пра Баўхаўз і творцах, што там выкладалі, у тым ліку і тых, якія эмігравалі з Расіі пасля рэвалюцыі. Хан-Магамедаў адзначае, што першы бум даследаванняў прыпадае на 1964–1969, а ў пачатку 1970-х інтарэс зменшыўся. Ён таксама адзначае пэўны крэн у вывучэнні авангарднага мастацтва: «Старанна вывучаліся тэкставыя матэрыялы – публікацыі тэарэтыкаў вытворчага мастацтва і навучальныя праграмы Вхутемаса-Вхутеина», «аналізаваліся мастацка-афарміцельскія галіны дызайну», вывучалася тое, што ўдалося зберагчы ад знішчэння.



4.



5.

Шэраг плакатыстаў 1960-70-х вучыліся ў мастакоў, якія атрымлівалі адукацыю ў першай чвэрці XX стагоддзя і не маглі не захапіць або прынамсі не быць знаёмымі з авангарднымі плынямі і кірункамі. Міхаіл Чэпік вучыўся ў Льва Лейтмана, а ён, у сваю чаргу, праходзіў навучання ў школе-студыі Іегуды Пэна. Многія беларускія мастакі, у тым ліку Леанід Замах, Міхаіл Чэпік, вучыліся ў рабочай студыі Валянціна Волкава, што з 1923 года выкладаў у Віцебскім мастацкім вучылішчы, тым самым, якім кіраваў Марк Шагал. Волкаў быў запрошаны выкладаць у Віцебск з Веліжа на хвалі барацьбы з супрэматызмам з мэтай укаранення рэалістычнага падыходу ў мастацтве. Сам Волкаў атрымаў адукацыю ў Санкт-Пецярбургскай акадэміі мастацтваў і працаваў у рэалістычным стылі, але кантакт і палеміка з вучнямі і паслядоўнікамі Малевіча ў Віцебску былі непазбежныя.

Выкарыстанне падобных падыходаў да стылізацыі, падобных спосабаў вывы, згуртаваных да ступені зліцця буйных і дробных груп людзей, сінхранізаванага ў рухах натоўпу або гіганцкіх па сваім маштабе лічбаў у параўнанні з людзьмі і гарадамі ў 1920-я і 1960-я, можа азначаць агульную для гэтых перыядаў трывогу, якая не магла быць праяўленая наўпрост.

Эзопава мова як прыём адыходу ад прамога выказвання паўсюдна выкарыстоўвалася як у савецкай літаратуры, так і ў візуальнай агітацыі. У 1920-я мастакі-авангардысты ў агітацыі імкнуліся візуалізаваць утапічны праект радыкальна змененага савецкага грамадства без буржуазных перажыткаў у выглядзе прыватнай уласнасці, сям'і і класавага расслаення. Авангардысцкая эстэтыка была закліканая трансфармаваць густы людзей і, як следства, іх светапогляд, побыт і жыццё. Па збегу абставін радыкальная і аптымістычная візуальная агітацыя амартызавала жорсткія рэпрэсіі супраць сялян і класава варожых элементаў, апраўдваючы голад і неўладкаванасць жыцця часовымі нязручнасцямі ў імя якасна іншай будучыні. Па трапным назіранні савецкіх чыноўнікаў, з задачай амартызацыі рэалістычная выява спраўляецца лепш, чым авангардысцкія рашэнні, тым больш гаворка ішла аб выяўленні ўяўнага свету.

У 1960-я, пасля выкрыцця культу асобы і апраўдання значнай колькасці рэпрэсаваных, сацыялістычная ўтопія зведала пэўную карэкцыю: інстытут сям'і быў рэабілітаваны, сталі відавочныя марнасць і бесперспектыўнасць намаганняў па стварэнні бяскласавага грамадства. Тым не менш у працах мастакоў-афарміцеляў 1960-70-х візуальная рыторыка паўтарае ўтапічныя ідэі 1920-х, але ўжо служыць не прадстаўленнем ідэальнай будучыні, а выцясненнем сучаснасці.

Шматлікія плакаты пра салідарнасць і дружбу людзей розных краін, накшталт постараў Людмілы Кальмаевай або Фёдара Выпаса «Адзіная мэта ўсіх народаў: мір, дружба, роўнасць, свабода» (1966), ствараюцца ў разгар халоднай вайны паміж СССР і ЗША.

Лінейкі канвеера і станкоў, якія сыходзяць за лінію гарызонту, выяўляліся на фоне вострага дэфіцыту бытавых тавараў, пра што сведчаць рубрыкі ў часопісах «Навука і жыццё» (як палепшыць рэч ці падоўжыць тэрмін яе эксплуатацыі) і «фарцоўка» – нелегальны распаўсюд тавараў замежнай вытворчасці. У сатырычным плакаце Леанарда Чурко «Жыццё шматграннае навокал такому вось не вабіць вока. Круг інтарэсаў яго вузкі – мазгам



7.



8.

ніякае нагрузкі» высмейваецца валоданне замежнымі таварамі, якія лічыліся дэфіцытнымі і практычна недаступнымі, але ад таго не менш жаданымі для большасці савецкіх грамадзян.



Выверaная з ідэалагічнага, графічнага і кампазіцыйнага бакоў наглядная агітацыя суіснавала з мастацкімі практыкамі, што ствараліся для сябе або для выкладання. У гэтай сувязі акварэльныя калажы Людмілы Кальмаевай з'яўляюцца сведчаннем, якім чынам мастак або дызайнер выбудоўвалі траекторыі творчага і прафесійнага станаўлення. Людміла Кальмаева пачала навучанне ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце ў 1968 годзе, а завяршыла мастацкую адукацыю ў 1977-м у Мастацкім інстытуце Эстонскай ССР у галіне графічных мастацтваў. З сярэдзіны 1970-х да 1990-х яна была членам рэдкалегіі Секцыі агітплаката ў Саюзе мастакоў БССР, адзіная жанчына — член рэдкалегіі за амаль дваццацігадовы перыяд. Людміла Кальмаева атрымлівала мноства заказаў на выкананне агітацыйных, сацыяльных і тэатральных плакатаў. У працах Кальмаева імкнулася адысці ад ілюстрацыйнасці і наблізіцца да метафарычнай мовы плаката: ёмістых вобразаў, іншасказальнасці. Яна выкладала ў тэатральна-мастацкім інстытуце ў Мінску да 1992 года. Людміла распавяла, што ў выкладанні выкарыстала аўтарскі падыход і методыкі, у інтэрв'ю, узятых восенню 2017-га. Аўтарская методыка фармавалася з дзяцінства, калі творца захапілася калажамі з фрагментаў шпалер, часопісаў і газет. Веды пра мастацтва, у прыватнасці пра Пікаса, Маціса, Людміла атрымлівала з часопіса «Огонек», але захапленне тэхнікай калажу не звязвае з якімі-небудзь плынямі і напрамкамі ў мастацтве. Нягледзячы на гэта ў даінстытуцкіх калажах прасочваецца сувязь з тэхнікамі авангардыстаў: выкарыстоўваюцца фрагменты газет на рускай, нямецкай і польскай мовах, кавалачкі шпалер, каляровай паперы і інш. У інстытуцкі перыяд калажы становяцца больш ілюстрацыйнымі і натуралістычнымі, што, хутчэй за ўсё, з'яўляецца вынікам асваення канвенцый сацрэалізму. Адлюстраваныя ў калажах сцэнкі з жыцця досыць дакладныя, і Людміла нават успамінае імёны сябровак, сяброў, гісторыі, увасобленыя ў гэтых працах.





У інтэрв'ю яна згадвае, што калаж дазволіў ёй развіць вока, пачуццё кампазіцыі, але з празмерным захапленнем калажам Людміла звязвае складанасці, з якімі яна сутыкнулася пры навучанні жывапісу і колеразнаўству. Магчыма, таму ў інстытуце калажы ствараліся з выкарыстаннем рознакаляровых акварэльных фрагментаў — у сімбіёзе з жывапісам. Калі Людміла пачала выкладаць, то прапаноўвала студэнтам ствараць калажы нацюрмортаў з фрагментаў паперы з акварэльнай заліўкай. Студэнты рабілі нацюрморты, пабудаваныя на нюансах белага, у абмежаванай палітры колераў, цёплага і халоднага. Калаж дазваляў эксперыментаваць з кампазіцыяй, суадносінамі фігуры і фону, не абавязваючы спраўджвацца з рэальнасцю, а засяродзіцца на выразнасці. Шмат у чым таму тэхніка калажу была так запатрабаваная ў авангардысцкім асяроддзі.

Агітацыйны плакат і акварэльныя калажы ствараліся Людмілай Кальмаевай у адзін час. Складана сказаць, ці плакат нараджаўся з творчых пошукаў акварэльных калажаў або акварэльныя калажы былі спараджэннем агітацыйных плакатаў. Калаж, магчыма, быў спосабам звязаць творчы працэс і жыццёвы вопыт у процівагу эзопавай мове і клішэ агітацыйнага плаката.

Роскід візуальных знакаў і значэнняў паміж ідэйна правільным агітацыйным плакатам і акварэльнымі калажамі, якія адлюстроўваюць непасрэдны вопыт жыцця, падобны да таго, што можна выявіць паміж першымі радкамі папулярнай у савецкі час песні Міхаіла Матусоўскага: «С чего начинается родина? С картинки в твоем букваре...». Гэта значыць — з ідэалагічна выверанай выявы і непасрэднага перажывання роднага краю, дома, сям'і. Так і асабістая аўтаномія можа ўспрымацца ў звязцы з калектывам як рэсурс для прафесійнага росту і рэалізацыі, але яна не будзе роўнай самавыяўленню, магчымасці ўласнага выказвання.



У мастакоў-авангардыстаў не было падзелу паміж дзяржзаказам і ўласнай творчасцю, у той час як у 1960-я можна назіраць афіцыйнае і неафіцыйнае/нефармальнае мастацтва ў станковых відах, архітэктурныя праекты, распрацаваныя для рэалізацыі, і «папяровую» архітэктуру.

У плакаце Эль Лісіцкага зліплыя фігуры хлопца і дзяўчыны, што глядзяць далёка за гарызонт, але ў адным кірунку, могуць успрымацца як імкненне да аб'яднання дзеля стварэння ўтапічнага бяскласавага грамадства, якога яшчэ няма.

У плакаце Ісыпава злітыя постаці хлопца і дзяўчыны, з адной парай рук на дваіх, але адзеннем і фонам падзеленыя, іх позіркі скіраваны паралельна, на гледача, магчыма, на розных гледачоў. Для дзяўчыны адведзена выключна сельскагаспадарчая дзейнасць, пра што сведчаць выявы, размешчаныя на яе палове фону, за юнаком размешчаны выключна прамысловыя сцэны як указанне на сферу прымянення яго сілаў. У Ісыпава фігуры ў большай ступені аддзеленыя адно ад аднаго, яны больш аўтаномныя, чым у плакаце Эль Лісіцкага. Дзякуючы дэталям агульны матыў атрымлівае розныя значэнні ва ўспрыманні гледача.

У стылістычным дачыненні ў плакаце Ісыпава змяшчаецца алюзія на плакат Эль Лісіцкага, але адчуваецца нясмелы сумнеў у ідэях калектывізму, які праглядаецца ў прамалёўцы фону. У Эль Лісіцкага ён агульны, а ў Ісыпава падзелены на дзве часткі, хоць падзел заглушаецца адзіным каляровым рашэннем абодвух палоў. Зрослыя фігуры хлопца і дзяўчыны тут могуць разглядацца як знак вострага недахопу асабістай аўтаноміі (па аналогіі з высмейваннем у сатырычным плакаце валодання дэфіцытнымі таварамі). Калі 1920-я гэта ўтопія і яшчэ не ажыццёўлены праект пераўтварэння грамадства ў калектыў, то 1960-я — імкненне да асабістай аўтаноміі і эмансіпацыі ад калектыву, якія былі магчымыя толькі ў не прызначаных для публічнага экспанавання мастацкіх працах. Ⓜ

1. Рыгор (?) Ісыпаў. «Табе, Радзіма, наша праца!». 1968.
2. Эль Лісіцкі. Плакат да выставы дасягненняў народнай гаспадаркі СССР у Цюрыху. 1929.
3. Людміла Кальмаева. «Навекі народы з'яднаны ў змаганні за шчасце і мір». 1978.
4. Рыгор Данчанка. «Упэўненым крокам да камунізму!». 1978.
5. Віктар Філімонаў. «Упэўненым крокам да новых перамог!». 1974.
6. Іосіф Капелян. «Хлебароб, час не чакае!». 1972.
7. Уладзімір Крукоўскі. «Сейбіт! Не траць часу, зямля чакае!». 1975.
8 Леанард Чурко. «Жыццё шматграннае навокал такому вось не вабіць вока. Круг інтарэсаў яго вузкі — мазгам ніякае нагрузкі». 1974.
9. Леанід Замах. «Беларусь! Зямля працоўнай славы!..». 1966.
10, 11. Людміла Кальмаева. Калажы, створаныя ў 1960-я.
12. Фёдар Выпас. «Адзіная мэта ўсіх народаў: мір, дружба, роўнасць, свабода». 1988.

Чэрвень-ліпень – найбольш фестывальныя месяцы года. Вочы разбягаюцца ад прапаноў з розных краін. Так, 28.06 – 13.07 у французскім сярэднявечным горадзе Вена (не блытаць з Аўстрыяй!) пройдзе **Jazz a Vienne Festival**. Яго канцэртная палітра вельмі разнастайная: джаз, хіп-хоп, электрафанк. Сярод зорак Бобі Макферын, Чуча Вальдэс. Падрабязнасці на сайце **jazzvienne.com**.

У тыя ж самыя дні, але ў швейцарскім **Мантро** – дзясяткі выступаў аднаго з найбольш багатых на гісторыю джаз-фэстаў свету. Фестываль нарадзіўся ў 1967-м і збірае на свае пляцоўкі да чвэрці мільёна чалавек.


1.

Нягледзячы на джазавую назву, у Мантро гучыць самая розная музыка. Гэта пацвярджае і спіс зорных імёнаў з сёлетняй праграмы: Джэнет Джэксан, Бобі Макферын, Слэш, ZZ Top, Джоан Баэз, Білі Кабэм, The Chemical Brothers, Том Джонс, Чык Карыа, Куінсі Джонс. З поўным спісам можна пазнаёміцца на сайце **montreuxjazzfestival.com**.

29.06 – 6.07 – даты правядзення аднаго з найбольш папулярных музычных фестываляў у горадзе **Роскіл**, Данія. Заснаваны ў 1971-м, гэты фэст запрашае да сябе найперш знакамітасцяў сусветнай рок-музыкі. Сёлета, да прыкладу, там чакаюцца выступы Боба Дылана, Роберта Планта, гурта The Cure. Сёння гэта можна ўспрымаць як неверагодны факт, але ў далёкім ужо 1993-м адныні з удзельнікаў праграмы былі беларусы: Кася Камоцкая і гурт «Новае Неба», у складзе якога тады выступаў вядомы ў Еўропе гітарыст Віктар Смольскі, сын кампазітара Дзмітрыя Смольскага. Сайт фэсту: **roskilde-festival.dk**.

Фестываль **«Свята сонца»** адбудзецца сёлета ў Дудутках з 21 па 23 чэрвеня. Асноўную ўвагу яго арганізатары (сайт **svyata-sontsa.by**) засяродзілі на дэтальнай рэканструкцыі старажытных купальскіх традыцый і абрадавым баку свята. Наведнікам прапануецца вельмі шырокі выбар мерапрыемстваў. Дый музычная праграма выглядае досыць грунтоўна: Naviband, «Тролль Гнёт Ель» з Расіі, «Стары Ольса», Joryj Kloc з Украіны, беларускія артысты Pawa, Irdorath, By Cry, Fabiant, Кацярына Ваданосава і Fantasy Orchestra, «Няміга», «Тарас на Парнасе» і іншыя.


2.



3–6 ліпеня ў польскай Гдыні на тэрыторыі аэрадрома Гдыня-Касакова – канцэрты чарговага фэсту **Opener**. Ягоная гісторыя пачалася ў 2002-м, калі там выступіў гурт The Chemical Brothers. Сярод сёлетніх удзельнікаў – The Smashing Pumpkins, Лана дэль Рэй, Swedish House Mafia, Дар'я Заўялаў, Кайлі Міноўг, The Strokes. Усяго наведнікам прапануюцца выступы на пяці фестывальных пляцоўках. Гэтым разам на фэст накіруюцца журналісты нашага часопіса. Рэпартаж з яго будзе змешчаны ў адным з бліжэйшых нумароў. Падрабязнасці на сайце **opener.pl**.

Аматарам электроннай, папулярнай ды рок-музыкі прапануецца **Melt Festival** у Ферапалісе, Германія (19–21 ліпеня). Гісторыя фэсту налічвае больш за два дзесяцігоддзі. Яго праграма скіравана найперш на тых аматараў музыкі, якія прагнуць пазнаёміцца з новымі імёнамі. Паглядзець спіс выступоўцаў можна на сайце **meltfestival.de**.

Усяго ў гадзіне язды ад Парыжа з 4 па 7 ліпеня можна апынуцца ў Фантэнбло на фестывалі імя легендарнага джазавага гітарыста **Джанга Рэйнхарта**. Гэты фэст збірае як маладых выканаўцаў, так і знакавыя постаці найперш джаз-мануш – цыганскага джазу. Зрэшты, не толькі яго, таму што ў 2019-м будзе гучаць розная музыка. Сярод зорак – гурт знакамітага кантрабасіста Крысціяна Макбрайта.


3.

12–14 ліпеня – даты правядзення ці не найбольш маштабнага па колькасці ўдзельнікаў фестывалю **North Sea** ў галандскім Ратэрдаме. Ад 1976-га выступы адбываліся ў Гаазе, у Ратэрдам фэст пераехаў праз 30 гадоў, збіраючы ў сябе больш за 1000 выканаўцаў найбольш высокага рангу вядомасці. Здавалася б, усяго чатыры дні, аднак калі ўлічыць, што канцэрты ідуць на 15 сцэнах адначасова, жаданне паслухаць хоць з 10 хвілін кожнага выступоўца назаўсёды пакіне вас. Адзначым і такі цікавы факт: адзіным музыкам з Беларусі, які выступаў у рамках North Sea ў 1996-м, быў наш знакаміты піяніст Аркадзь Эскін, што тады працаваў у складзе «Уральскага дыксиленда». Сайт фестывалю **northseajazz.com**.

Starlite Festival Marbella – назва яшчэ аднаго фэсту ў Іспаніі, лайнап якога прымусіць хваляваца сэрцы соцень аматараў музыкі. Побач з Марбелай, што непадалёк ад Малагі, з 5 ліпеня ажно да 23 жніўня можна будзе пачуць Стынга, The Beach Boys, Эраса Рамазоці, Kool and The Gang, Supertramp's Роджара Ходгсана, ABBA the Concert (tribute to ABBA), а таксама Мануэля Караска, Даяну Крол, Бэна Харпера і Innocent Criminals і многіх іншых, падрабязнасці на сайце **starlitemarbella.com**.

1. ZZ Top. *Фота twitter.com.*
2. Гурт «Irdorath». *Фота vitanigra.com.*
3. Джанга Рэйнхарт. *Фота reddit.com.*

Споведзь і пакаянне

НОВЫ ПРАЕКТ ХАРАВОЙ КАПЭЛЫ ІМЯ РЫГОРА ШЫРМЫ

Таццяна Мушынская

КАНЦЭРТ АДРАЗУ ПРЫВАБІЎ СВАЁЙ НАЗВАЙ — «ВАЙНА І МІР. АЧЫШЧЭННЕ». ЗАІНТРЫГАВАЎ НЕЧАКАНАЙ АФІШАЙ І НАДПІСАМ НА ЁЙ: «МІР СЛЯПЫ. ВАЙНА ШМАТ ЧАГО БАЧЫЦЬ...» НАЗВА АДРАЗУ НІБЫТА АДРАСУЕ ДА ЗНАКАМІТАГА РАМАНА ЛЬВА МІКАЛАЕВІЧА, АЛЕ РАЗМОВА ПОЙДЗЕ ПРА ВАЙНУ І МІР НЕ Ў ТАЛСТОЎСКІМ РАЗУМЕННІ. НЕ ПРА ВАЙНУ ПАМІЖ НАРОДАМІ, ПОЛЕ БОЮ, А ТОЕ ЗМАГАННЕ СІЛ ДАБРА І ЗЛА, ЯКОЕ ШТОДЗЁННА ІДЗЕ Ў ДУШЫ КОЖНАГА ЧАЛАВЕКА. МІР ЗНОЎ-ТАКІ НЕ ЯК ЗАКАНЧЭННЕ ВАЙНЫ, А ЯК ГАРМОНІЯ І ВЫНІК НАПРУЖАНАЙ ДУШЭЎНАЙ ПРАЦЫ. КАНЦЭРТ БЫЎ ПАКАЗАНЫ Ў ДЗЕНЬ ПАМЯЦІ АХВЯР ЧАРНОБЫЛЯ. І Ў ДАДАТАК У СТРАСНУЮ ПЯТНІЦУ, НАПЯРЭДАДНІ ПРАВАСЛАЎНАГА ВЯЛІКАДНЯ.



Праект «Вайна і мір».
Фота Сяргея Ждановіча.

Цяпер наконт праграмы. Ёсць у Беларусі музычныя калектывы (не будзем іх пералічваць), якія, зрабіўшы новую праграму, бясконца, гадамі яе пракатваюць, толькі мяняюць гарады і пляцоўкі. Гэта называецца «працаваць на касу», ці займацца музычным абслугоўваннем насельніцтва. Справа, па вялікім рахунку, патрэбная, бо не кожны жыхар райцэнтра, прыехаўшы ў сталіцу, выправіцца ў філармонію. Ды толькі паўтор (рэпрадукаванне, узнаўленне) таго, што ад пачатку мела ў сабе элемент навізны, не заўжды здольны захоўваць тую навізну. Калектывы, якія рыхтуюць эксклюзіўныя праграмы (а «Вайна і мір» менавіта да такіх і належыць), выклікаюць незраўнёна большую павагу. І таму, што клопатам з ёй непараўнальна болей. І таму, што падобныя праекты складана, а мо і не варта пракатваць.

Згаданы канцэрт Акадэмічнай харавой капэлы імя Рыгора Шырмы быў каштоўны і ўласна музычным складнікам, і рэжысёрскім. Спачатку пра першы. У праграме з'ядналіся дванаццаць твораў, з іх пяць упершыню прагучалі ў Беларусі. Сярод аўтараў — Кнут Нюстэдт, нарвежскі кампазітар, арганіст і дырыжор. Англійскія кампазітары Герберт Хоуэлс і Джон Тавенэр. Латышскія творцы Петэрыс Васкс і Эрык Эшэнвалдс. Такім чынам узнікаюць мастацкі разгорт, адчуванне стылёвай разнастайнасці, панарамы сучаснай еўрапейскай харавой музыкі.



Заўважу: ноты проста так, задарма пэўнаму выканаўцу ці калектыву ніхто даваць не будзе. Гэта не беларуская завядзёнка, калі кампазітар шчаслівы ад таго, што яго нарэшце выканаюць! Ноты і партытуры ў цывілізаваным грамадстве — гэта заўжды пытанне аўтарскіх правоў, за якія трэба заплаціць сур'ёзныя грошы. Або вынік даўніх творчых стасункаў з жывымі кампазітарамі, што даюць ноты ў рукі таму, у чым высокім узроўні выканальніцтва ўпэўненыя. Уласна вакальнае ўвасабленне прэм'ерных і непрэм'ерных опусаў сведчыла пра сапраўды віртуознае майстэрства калектыву на чале з Вольгай Янум.



Творы глыбока духоўнага зместу, якія закранаюць пытанні веры, блізкія ёй па шматлікіх прычынах. Вольга Янум выкладала вакал і дырыжыраванне ў Мінскім духоўным вучылішчы, доўгі час (1995—2017) працавала там кіраўніцай хору. Цяпер яна не толькі мастацкая кіраўніца капэлы імя Шырмы, але і рэгент Святочнага хору храма ў гонар іконы Маці Божай «Всех скорбящих Радость». Відаць, нездарма ў праграме апошняй прэм'еры з'яўляюцца сачыненні і Паўла Часнакова, класіка рускай духоўнай музыкі, і «Ныне отпущаеши» эстонца Арва Пярта, і інструментальны твор Баха, што натхнёна ўвасобілі Алег Яцына (скрыпка) і Аляксей Афанасьеў (віяланчэль).

Згадаю яшчэ пра два сачыненні, выкананыя капэлай, якія пакінулі моцнае ўражанне і сталіся своеасаблівымі эмацыйнымі і сэнсавымі кульмінацыямі. Найперш гэта «Мелодыя» з музыкі Джона Уільямса да фільма «Спіс Шындлера». Аранжыроўка, а фактычна пераладжэнне для хору былі зроблены Дзмітрыем Хлявічам, ён жа стаяў як дырыжор на чале калектыву. Немагчыма не пазнаць узвышанай і трагічнай мелодыі з вядомай кінастужкі, прысвечанай тэме Халакосту. І немагчыма не перажыць пачуцці глыбокага спачування і жалобы па нявінных ахвярах вайны.

Сусветнай прэм'ерай сталася выкананне твора беларускай кампазіткі Вольгі Падгайскай **«We Are Still Alive»** («Мы яшчэ жывыя»). Словы вакальнага сачынення належаць англа-амерыканскаму паэту Уістэну Х'ю Одэну, пераклад на беларускую Віталя Рыжкова. Моцны твор прасякнуты, як у «Спісе Шындлера», трагічнай інтанацыяй, закранае тэму Халакосту і больш блізкую нам па часе тэму бежанцаў і адлюстроўвае стан сіратлівасці, беспрытульнасці, безабароннасці чалавека, няпэўнасці ягонага лёсу на раздарожжы гісторыі.

Думаю, новае сачыненне Вольгі Падгайскай музыказнаўцы будуць аналізаваць асобна. Але пакуль заўважу, што моцныя, верагодна, і зыходны тэкст, і пераклад. Апошні я ўбачыла ў «Фэйсбуку» напярэдадні канцэрта, таму ведала змест, аднак далёка не ўсім слухачам так пашчасціла. Звычайна нешта са спеўнага тэксту ты праз музыку чуеш і разбіраеш, а штосьці не (асабліва калі твор новы і не вядомы шырокай грамадскасці). Таму сяброўская падказка арганізатарам: калі наступным разам гэтае сачыненне, «Мы яшчэ жывыя», будзе выконвацца, лепей, каб тэкст быў часткай праграмкі канцэрта. Гэта вельмі дапамагае належным чынам ацаніць сэнс і майстэрства кампазітара, перакладчыка, вакалістаў.

Цяпер пра рэжысёрскі складнік праекта. Асноўнай перашкодай, якая замінае больш актыўнаму наведванню канцэртаў акадэмічнай харавой музыкі, і асноўнай праблемай для шырокага слухача з'яўляецца, як ні дзіўна, тая непахісная традыцыя, што незнарок ператвараецца ў застылы кансерватызм. Хор выйшаў з-за куліс, маляўніча размясціўся на станках (рознаўзроневых прыступках). І спявае, не кранаючыся з месца. Прагучалі апладысменты, а далей вядучая абвясціла наступны нумар.

Існуе досыць распаўсюджанае меркаванне, маўляў, харавое мастацтва само па сабе так моцна ўздзейнічае на слухача, што не патрабуе ніякіх дадаткаў і ўпрыгожванняў. Але свет робіцца ўсё больш візуальным, і той візуальнасцю, яе баляваннем запоўнена ўся прастора цяперашняга жыцця. Таму жанры музыкі, апрыёры пазбаўленыя візуальнасці, прайграюць тым жанрам (да прыкладу, тэатральным), дзе «карцінкі» ўсяляк дапамагаюць глыбока адчуць і перажыць змест музычнага сачынення.

Думаю, менавіта такія ідэі панавалі ў свядомасці Алены Медзяковай. Апошнія пяць гадоў яна працуе рэжысёркай у Нацыянальным тэатры оперы і балета. У свой час я бачыла пастаўленую ёю оперу «Verbum nobile» («Слова гонару») Станіслава Манюшкі (праект быў паказаны на сцэне Палаца культуры прафсаюзаў), а таксама надзіва ўдалы праект «Тэнары супраць басоў» у камернай зале імя Ларысы Александроўскай. Медзякова — таксама пастаноўшчыца спектакля «Рахманая» паводле Дастаеўскага (дарэчы, разам з тэатрам танца «Альтана», актыўна занятым у праекце «Вайна і мір»).

У анонсе праекта, пра які размова, сказана: гэта «спектакль, перформанс, дзейства, светлавое дзейства па-за межамі часу». Сапраўды, тут можна было пабачыць шмат свежых і нязвыклых пастановачных прыёмаў. Хор рухаўся, відазмяняў свае канфігурацыі (замкнёнае кола, лініі, «змейкі»). А яго ўдзельнікі выглядалі сапраўды артыстамі, а не толькі статычнымі спевакамі. Часам публіка рэагавала на такія навацыі крыху насцярожана: «Яны так і будуць спяваць спінай да нас?» — ціха і крыху іранічна спытала глядачка, што сядзела якраз за мной. Заўважу: на якасць гуку падобныя мізансцэны не паўплывалі, што сведчыць пра моц і майстэрства вакалу.

Істотным у агульнай канцэпцыі быў і ўдзел у праекце «Альтаны» (мастацкая кіраўніца Ганна Корзік). Калектыў вядомы, тытулаваны, лаўрэат рэспубліканскіх і міжнародных конкурсаў сучаснай харэаграфіі. У 2015-м «Альтана» здабыла III прэмію на конкурсе IFMC у Віцебску. Экспрэсіўная пластыка сапраўды шмат у чым актывізавала глядацкае ўспрыманне. Праўда, здараліся і такія моманты, калі гукавое ўражанне аказвалася непараўнальна больш моцным. Таму хацелася заплюшчыць вочы і слухаць, каб не разбурыць эмацыйны настрой. І не таму, што артысты раздражнялі, а таму, што ўзаемадзеянне ўласна музыкі, спеваў і танца складанае. І наўрад ці магчыма пралічыць загадзя, які са складнікаў будзе дамінаваць. Адзінае пажаданне рэжысёрцы: мо не варта «злоўжываць» цемрай і ў зале, і на сцэне? Бо ачышчэнне, заяўленае нават у афішы, звычайна пяднанае са станам прасветленасці. А тут мінорнасць твораў у спалучэнні з цемрай нараджалі адчуванні не толькі паглыбленасці ў музыку, узвышанасці, але і... напаўдрымоты.

У любым выпадку праект «Вайна і мір» атрымаўся прыкметным, меў грамадскі рэзананс. Відавочна, хацелася б трапляць на падобныя канцэрты шырмаўцаў і надалей. Таму, што гэта знаёмства з новымі творамі, аўтарамі, стылямі. Таму, што самыя розныя пастановачныя эксперыменты, звязаныя з харавой музыкай, трэба толькі вітаць. Элементы тэатралізацыі сапраўды ператвараюць канцэрт у спектакль, дзейства. А новых уражанняў замнога ніколі не бывае.

Бляск брыльянтаў і тайна ночы

ПРАЕКТ АНАСТАСІІ МАСКВІНОЙ І АКСАНЫ ВОЛКАВАЙ «BELCANTO»

Таццяна Мушынская


1.

Напрыканцы мая ў Нацыянальным акадэмічным тэатры оперы і балета быў паказаны праект «Belcanto», які стаўся творчай вечарынай дзвюх вядомых айчынных оперных спявачак.

Вечарына атрымалася прэзентабельнай і арыстакратычнай. Для сапраўдных меламанаў — баляванне жывога гуку і акадэмічнага вакалу. Як ні дзіўна, аднак не спатрэбіліся вялікія рэжысёрскія «навароты», удзел балета ці хору. На сцэне — толькі аркестр тэатра пад кіраўніцтвам італьянца Джанлука Марчана, галоўнага запрошанага дырыжора, і дзве беларускія салісткі. Але якія! Вядомыя, славутыя, яны паспелі імкліва і літаральна ў нас на вачах пабудаваць міжнародную кар'еру, аб'ехаць дзясяткі краін і выступіць на самых знакамітых сцэнах свету — у Еўропе, Азіі, Амерыцы Паўночнай і Паўднёвай.

Нагадаю асобныя радкі іх творчых біяграфій. Анастасія Масквіна прымала ўдзел у гастролях тэатра ў Азербайджане, Бельгіі, Венгрыі, Германіі, Іспаніі, Нідэрландах, Таіландзе, Шатландыі. У 2010-м дэбютавала ў Вялікім тэатры Расіі партыяй Разалінды (аперэта «Лятучая мыш», пастаноўка Васіля Бархатава). У тым жа годзе на гэтай сцэне адбылася сусветная прэм'ера оперы Філіпа Фенелона «Вішнёвы сад», дзе яна выканала партыю Любы. Супрацоўнічае з Расійскім нацыянальным аркестрам пад кіраўніцтвам Міхаіла Плятнёва і падчас гастроляў у Японіі і Расіі спявала партыю Царэўны ў «Кашчэі Несмяротным».

Аксана Волкава з 2010 года — запрошаная салістка Вялікага тэатра Расіі і паспела выканаць на ягонай сцэне партыі Кармэн, Любашы, Фенены. З гэтай трупай спявала Вольгу ў «Анегіне» на сцэнах Лондана і Мадрыда. У 2011-м дэбютавала ў італьянскім Палерма ў партыі Лауры («Джаконда»), адкрыла сезон у тэатры Opera de Nice роляй Маргарыты ў «Асуджэнні Фаўста». Праз два гады праспявала Мадалену ў «Рыгалета» і Вольгу ў «Анегіне» ў «Метраполітэн». Пазней дадаліся дэбюты ў Ізраільскай оперы, Вялікім тэатры Жэнewы, Эстонскай і Латвійскай нацыянальных операх.

Для многіх суайчыннікаў і Волкава, і Масквіна — сінонімы поспеху, бліскучага ўвасаблення захапляльных творчых задум. І адначасова перад публікай паўстаюць прыгожыя жанчыны. Прывабныя, эратычныя. З тонкімі таліямі, у шыкоўных сцэнічных уборах і з не менш шыкоўнымі аздабленнямі. Зала ў час праекта «Belcanto» аказалася паўнюткай, пры канцы захоплена ўздымалася, артыстак засыпалі кветкамі... Зоркі, оперныя дзівы — інакш і не скажаш!

Колькі думак пасля музычнай імпрэзы. Як распавядала спадарыня Волкава напярэдадні, ідэя вечарыны нарадзілася пасля сольнага канцэрта славутай расійскай спявачкі Вольгі Перацяцька, які адбыўся летась у снежні падчас Каляднага форуму. Абедзвюм нашым салісткам так спадабаліся фармат, настрой і выкананне, што вырашылі зрабіць нешта падобнае.

І Волкава, і Масквіна спяваюць многія вядучыя партыі на сцэне мінскага Опернага. Таму існаваў досыць лёгкі і просты шлях — сабраць у праекце вядомыя фрагменты музычнай класікі, даўно засвоеныя (а ў дадатак вывучаныя аркестрам). Але той, хто слухае оперу не першы і нават не пяты сезон, заўжды шукае навізну, імкнецца пашыраць уласны музычны кругагляд. Папулярныя оперныя арыі, дуэты і сцэны, якія выконваюцца часта, здараецца, надакучваюць і набіваюць аскоміну. Нездарма іх з іроніяй часам называюць «опернай папсой».

Таму можна толькі радавацца, што абедзве вакалісткі аддалі перавагу непараўнальна больш цікаваму, але і больш складанаму шляху. І абралі для свайго праекта фрагменты з твораў, якія не ідуць ці ніколі не ішлі ў нашым тэатры. Напрыклад, у італьянскім рэпертуары гэта оперы «Міньён» Амбуаза Тома, «Манон Ляско» Пучыні, «Валі» Каталані, «Адрыяна Лекуўрэр» Франчэска Чылеа, «Джаконда» Амількарэ Панк'елі. У французскім — «Самсон і Даліла» Сен-Санса, «Сафо» Шарля Гуно, «Сід» Жуля Маснэ. У чэшскай музыцы — «Русалка» Антаніна Дворжака. Некаторыя ноты давялося заказваць, а потым распісваць для інструментаў аркестра. Гэта значны кавалак працы. У выніку атрымалася цэласная праграма заходнееўрапейскай музыкі, якая спявалася на мовах арыгінала.

Кожная артыстка выканала пяць сольных арый. Былі ў канцэрце і два дуэты, першы (рамантычна-паветраная «Баркарола» з «Казак Гофмана») адкрываў праграму, а напружаны, амаль экстатычны дуэт Джаконды і Лауры з оперы Панк'елі яе закрываў. Між імі гучалі аркестравыя нумары, часцей са згаданых опер. Напрыканцы здарыліся яшчэ два бісы — арыя Лаўрэты з оперы


2.


3.

«Джаніні Скікі» ў Масквіной і Хабанера з «Кармэн» у Волкавай. У выніку дзве гадзіны гучання. Як бы і не надта многа, але і дастаткова, каб слухач адчуў талент і яго шматграннасць.

Думаю, наўрад ці можна ўявіць у падобным праекце аднолькавыя галасы — два сапрана ці два мецца. Тады артысткі будуць іграць, як кажуць, на тэрыторыі аднаго і таго ж рэпертуару і хтосьці будзе выглядаць больш ці менш выйгрышна на фоне іншай. А тут відавочны кантраст (тэмбраў, адценняў, дыяпазонаў, настрояў, псіхалагічных станаў) ствараў дадатковую напружанасць і інтрыгу. Жаноцкасць і інфернальнасць, самаадданасць і рысы «вамп», святло і змрок.

Аднойчы мне даводзілася пісаць, што голас Анастаіі Масквіной нагадвае бляск зіхатлівых брыльянтаў. Яны для многіх недасягальныя, а таму вабяць і зачароўваюць яркай і нечаканай гульнёй сваіх промняў. Увогуле лірыка-каларатурнае сапрана звычайна ўвасабляе гераінь чулых і кранальных, рамантычных і самаахвярных, чыя істота ўслаўляе радасць жыцця і кахання. Яны, калі і гінуць у барацьбе з несправядлівым лёсам, дык усё роўна ў імя любові. Згадаем Таццяну, Лізу, Іяланту ў операх Чайкоўскага, Леанору ў «Трубадуры» і Мікаэлу ў «Кармэн», Мімі ў «Багеме», Іяланту і Аіду ў аднайменных спектаклях. Такіх жанчын хочацца абараніць, атуліць, засланіць ад жыццёвых нягод. За іх зазвычай горача перажывае глядач і закаханы герой.

Сапрана — дзень, а мецца — ноч… Голас Аксаны Волкавай нараджае зусім іншыя асацыяцыі. Яе нізкае аксамітнае мецца дыхае цемрай і ўслаўляе тайну. А таксама прыродную, неадольную моц страсці, яго невытлумачальную прывабнасць, здатную ўзняць на невядомыя вышыні, але і дашчэнту разбурыць лёс таго, хто апынуўся побач. Згадаем яе Любашу ў «Царскай нявесце», шыкоўную, заўжды эратычную Кармэн, візітоўку і самую вядомую партыю (яе Аксана праспявала ў сямнаццаці розных тэатрах, у тым ліку ў Кітаі, Расіі, Аргенціне, Латвіі і Эстоніі).

Такім жанчынам мо і спачуваеш, але адначасова застаешся насцярожаным. Іх — вольна ці міжволі — пабойваешся. Сапрана могуць пакутаваць ад інтрыг, зласлівасці, разлукі з каханым. Мецца рэдка бываюць ахвярамі. Яны не просяць, а патрабуюць. Яны (як Амнерыс) не разумеюць, чаму ім не належыць тое, што ім павінна — па праве нараджэння і сацыяльнага статусу. Гераіні, якіх увасабляе мецца, здараецца, з лёгкасцю становяцца часткай жудаснай і зласлівай інтрыгі, як Мадалена, сястра рабаўніка, у «Рыгалета», або Санетка ў «Кацярыне Ізмайлавай». Яны зробяць так, што пакутаваць будзе іншы.

На маю думку, адна з прычын фундаментальнага поспеху Волкавай у тым, што яна вельмі ўдала заняла свабодную нішу, з аднаго боку, экзатычнай красуні (згадаем надзіва натуральную Канчакоўну, Амнерыс або Кашчэеўну), з другога — «ракавой жанчыны» (Кармэн і Любаша ў спектаклях, Даліла — у канцэртных арыях).

Трапіць на мінскія спектаклі, дзе ў галоўных партыях выступаюць менавіта гэтыя зорныя салісткі, — вялікая глядацкая ўдача і эстэтычная асалода. Здараецца, яны родныя сёстры — як Таццяна Ларына і Вольга ў «Анегіне». Сяброўкі, як Ліза і Паліна ў «Пікавай даме». Прадстаўніцы розных культур, як Яраслаўна і Канчакоўна ў «Князі Ігары». Самы большы кантраст, вакальны і псіхалагічны, ствараюць у іх выкананні вобразы вольных ці міжвольных суперніц у каханні. Такія Аіда і Амнерыс у «Аідзе», а таксама Ірына і Любка ў «Сівой легендзе» (партыі спявачак у апошняй пастаноўцы адзначаны Дзяржаўнай прэміяй Беларусі).

Гераіні-антаганісткі двойчы з'яўляліся на сцэне і ў праекце «Belcanto». Летуценнай радасцю і азоранасцю рамантычнымі пачуццямі аказалася прасякнутая ў Масквіной арыя Адрыяны Лекуўрэр, вядомай актрысы «Камедзі Франсэз». А якое каварства і прагу помсты, прыхаваныя за прыязнай усмешкай, здолела адлюстраваць Волкава ў маналогу прынцэсы дэ Буён, яе суперніцы! Лібрэта сведчыць: прынцэса перадала актрысе атручаныя фіялкі, што зрабіліся прычынай заўчаснай смерці той.

У фінале канцэрта прагучаў фрагмент з оперы «Джаконда». Як вядома, сюжэтнай асновай яго з'яўляецца твор Віктора Гюго. Напружанасць эмоцый у дуэце галоўнай гераіні, спявачкі Джаконды і Лауры, жонкі герцага, што ўзначальвае інквізіцыю, усё ўзрастала. Узаемныя абвінавачванні, відавочны канфлікт… Здагадваешся: у душы герцагіні віруюць раздражненне, нянавісць і амаль д'ябальскія сілы. У пэўны момант Лаура з такой раз'юшанасцю выправілася да Джаконды, ажно, здалося, зала прыціхла ад чакання і нават страху: што яна


4.


6.


5.


7.


8.


9.

зробіць са сваёй суперніцай?! Заб'е?.. Знішчыць?.. Разарве на дробныя кавалачкі?.. А тая — хіба ацалее?..

Але тут у аркестры ратавальна прагучалі фінальныя акорды дуэта — і дзве гераіні, якія жывуць у Венецыі XVII стагоддзя, літаральна праз імгненне перанесліся ў стагоддзе XXI і ператварыліся ў сучасных усмешлівых спявачак. А публіка, з палёгкай выдыхнуўшы (бо ўсе засталіся жывыя і цэлыя!), узрушана заапладзіравала.

Увогуле абедзве артысткі ўмеюць здзіўляць. Магчыма, гэта сведчыць пра інтэнсіўнасць мастацкага развіцця, творчую няўрымслівасць, не раскрытыя цалкам здольнасці. Тым не менш, маючы дзве вышэйшыя адукацыі (першая ў БДУ культуры і мастацтва, спецыяльнасць «рэжысёр тэатральнага калектыву»; другая ў Акадэміі музыкі, «оперныя спевы»), Масквіна набывае цяпер яшчэ адну вышэйшую адукацыю — у Акадэміі кіравання. Аксана Волкава, запатрабаваная ў лепшых тэатрах Старога і Новага свету, заканчвае ў Акадэміі музыкі навучанне па спецыяльнасці «оперная рэжысура». Думаю, яшчэ неаднойчы здзівімся іхняй рэалізацыі ў пакуль не асвоеных жанрах і прасторах. Такімі жанчынамі — таленавітымі, разумнымі, амбітнымі — немагчыма не ганарыцца. Таму і захапляюцца. І гледачы, і тэатр, і краіна. Дый не толькі Беларусь. М

1. Спявачкі і дырыжор Джанлука Марчана ў фінале вечарыны.

АКСАНА ВОЛКАВА Ў ПАРТЫЯХ :

2. Вольгі («Яўген Анегін»);

4. Кармэн у аднайменнай оперы;

7. Любашы («Царская нявеста»);

9. Кашчэеўны («Кашчэй Бесмяротны»).

АНАСТАСІЯ МАСКВІНА Ў ПАРТЫЯХ :

3. Разалінды («Лятучая мыш»);

5. Нэды («Паяцы»);

6. Мікаэлы («Кармэн»);

8. Лізы («Пікавая дама»).

Фота Ігара Кузняцова, Міхаіла Несцерава, з сайта Нацыянальнага тэатра оперы і балета Беларусі і асабістага архіва спявачак.

Вечна **жывыя** героі

АЎТАРСКІ КАНЦЭРТ УЛАДЗІМІРА БРАІЛОЎСКАГА Ў МАГІЛЁВЕ

Вольга Брылон



Адзін з сяброў некалі жартам сказаў пра яго: «Валодзя спалучае дзве процілеглыя якасці: ён адначасова прагматычны рамантык і рамантычны прагматык». З гадамі я і сама пераканалася ў дакладнасці гэтай ёмістай характарыстыкі. Уладзімір Браілоўскі — чалавек з каласальнай унутранай трываласцю. Ён заўсёды ідзе наперад, нават калі на шляху да запаветнай мэты даводзіцца падаць і разбівацца. Ніколі не складае рук, не здаецца — узнімаецца і крочыць далей. І не дае сабе ні адпачынку, ні паслабленняў. Вечная несупакоенасць вылучае яго, дзе б ён ні жыў і дзе б ні апынуўся.

Масквіч па нараджэнні, ён у 1971-м скончыў Маскоўскую кансерваторыю, але адразу трапіў у Фрунзэ, дзе на працягу 10 гадоў выкладаў у Кіргізскім інстытуце мастацтваў, быў загадчыкам кафедры тэорыі і гісторыі музыкі і адначасова адказным сакратаром Саюза кампазітараў Кіргізіі, з вялікай цікавасцю вывучаў тамтэйшы фальклор, ствараў музыку, звязаную з нацыянальнай кіргізскай тэматыкай. Так праяўлялася яго паважлівае стаўленне да культурных традыцый гэтай далёкай паўднёвай рэспублікі, якая стала яго часовым прытулкам.

А ў 1980-м Уладзімір Веніямінавіч пераехаў у Беларусь і асталяваўся ў Магілёве. Гэты горад стаў для яго другой радзімай, тут праходзіць найбольш значная і плённая частка яго жыцця, багатая на розныя падзеі — як самыя зорныя, так і самыя драматычныя. З канца 1980-х кампазітар узначальваў Магілёўскую абласную філармонію. Уласная творчасць на пэўны час адышла на другі план і саступіла месца клопату па арганізацыі музычнага жыцця горада і прапагандзе лепшых узораў беларускага і сусветнага музычнага мастацтва. Дзякуючы сваёй настойлівасці і прабіўному характару Браілоўскі здолеў стварыць у Магілёве асаблівую культурную прастору. Пры яго кіраўніцтве Магілёўская абласная філармонія дасягнула выдатных вынікаў у творчай і арганізацыйнай дзейнасці. Пры філармоніі ствараліся новыя калектывы акадэмічнага кірунку, працавалі выдатныя музыканты, ладзіліся канцэрты як на буйных сцэнічных пляцоўках, так і ў школах і іншых навучальных установах. Асветніцкі ўхіл быў адным з самых значных мэт у дзейнасці філармоніі і яе дырэктара.

Але галоўным дасягненнем Браілоўскага-менеджара быў прыдуманы ім «Залаты шлягер» — фестываль эстраднага музычнага мастацтва. Дзякуючы гэтаму фэсту ў другой палове 1990-х — пачатку 2000-х Магілёў упэўнена трымаў статус фестывальнай сталіцы Беларусі, а жыхары горада мелі магчымасць прымаць у сябе дома зорак эстрады не толькі з былога СССР, але і з усяго свету. Імя Браілоўскага было ва ўсіх на вуснах, а яго вядомасць у Магілёве — ледзь не такой жа, як у папулярных артыстаў, якіх ён прывозіў. Прагматычны рамантык Браілоўскі рабіў жыццё магіляўчан больш цікавым, свецкім, сталічным, каб яны не адчувалі сябе правінцыяламі. Аднак у адзін зусім не цудоўны момант у яго асабістым лёсе адбыліся жорсткія падзеі, пасля чаго яго жыццё карэнным чынам змянілася. Але ён здолеў знайсці сілы па-ранейшаму заставацца аптымістам. Рамантычным прагматыкам, калі заўгодна. Хаця б дзеля таго, каб цалкам аддацца творчасці — той галоўнай справе, якая яму ўжо дакладна ніколі не здрадзіць.

Напэўна, тэму Вялікай Айчыннай вайны можна назваць вядучай у творчасці Уладзіміра Браілоўскага. Ён звяртаецца да яе на працягу ўсяго свайго творчага жыцця. І гэта не толькі яго грамадзянскі абавязак, але глыбока асабістая справа чалавека, сям'ю якога вайна закранула непасрэдным чынам. Яго бацькі ўпершыню сустрэліся ў шпіталі, куды трапіў цяжка паранены бацька і дзе працавала маці — лейтэнант медыцынскай службы. Бацька — Веніямін Браілоўскі — да вайны скончыў фартэпіянны факультэт Ленінградскай кансерваторыі, перажыў блакаду, затым трапіў на фронт і камандаваў артылерыйскім узводам. Два браты бацькі — кампазітары Міхаіл і Маісей Браілоўскія — таксама былі вядомымі ў Ленінградзе музыкантамі, але загінулі ў першыя ж месяцы вайны. Яшчэ адзін іх брат, Якаў Браілоўскі, да 1937 года з'яўляўся буйным военачальнікам, прайшоў праз ГУЛАГ, а пасля вызвалення праслужыў у званні радавога да самага дня Перамогі. Сам бацька, хаця дажыў да мірнага часу і нават паспеў парадавацца нараджэнню сына, пайшоў з жыцця ў першыя пасляваенныя гады — фактычна памёр ад ранення, якое аказалася фатальным. Сын вырас без яго. Уладзімір Браілоўскі не бачыў вайны, але памяць пра яе стала яго асабістым болем. Напэўна, таму ўсе творы кампазітара, прысвечаныя гераічным ваенным падзеям, такія шчырыя і сардэчныя.

Напярэдадні 75-годдзя вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў Уладзімір Браілоўскі арганізаваў аўтарскі канцэрт «Вечна жывыя», у які ўключыў творы, звязаныя з ваеннай тэматыкай. Вечар адбыўся ў магілёўскім гарадскім Цэнтры культуры і сабраў поўную залу. Удзел у вечарыне вядучага акадэмічнага калектыву Магілёва — сімфанічнага аркестра і хору Магілёўскай гарадской капэлы на чале з мастацкім кіраўніком і дырыжорам Сяргеем Лішчэнкам — надаваў падзеі асаблівую ўрачыстасць. Калектыў самым сур'ёзным чынам паставіўся да праекта і прысвяціў яго падрыхтоўцы значную колькасць часу. У суправаджэнні магілёўскага аркестра ў той вечар выступалі знакамітыя спевакі, сапраўдныя зоркі беларускай оперы — народныя артысты Беларусі Ніна Шарубіна, Уладзімір Пятроў, заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь Уладзімір Громаў. Усе яны прыехалі ў Магілёў, каб падтрымаць праект Уладзіміра Браілоўскага. Разам з імі ў вечарыне прымалі ўдзел магілёўскія спявачкі — лаўрэаткі міжнародных конкурсаў Наталля Цямрук і Алена Мацярынка, а таксама дзіцячы хор магілёўскай Дзіцячай школы мастацтваў № 2.

У адным праекце спалучыліся буйныя вакальна-сімфанічныя творы і невялікія песні, выступалі майстры сцэны і пачаткоўцы, для якіх удзел у канцэрце стаў адкрыццём і вялікай адказнасцю. Бо вельмі рэдка дзецям выпадае магчымасць спяваць у суправаджэнні сімфанічнага аркестра, а тым больш у такой значнай канцэртнай праграме, да таго ж побач са знакамітымі артыстамі. Умела пабудаваны сцэнарый, які кампазітар распрацаваў сам, дазволіў усім музыкантам з гонарам выканаць галоўную місію — стварыць незабыўную атмасферу, абудзіць у слухачах тыя эмоцыі, якія зведвае кожны сучаснік напярэдадні свята Перамогі.

Вялікую гаму пачуццяў адлюстроўвалі і вакальна-сімфанічная паэма «Дваццаць восем», прысвечаная подзвігу герояў-панфілаўцаў, што абаранялі Маскву ў лістападзе 1941 года, і сімфанічны трыпціх «Сівы бусел», у якім распавядалася пра трагедыю тысяч гарадоў і вёсак Беларусі, спаленых фашыстамі, і балада «Я ўсё-такі веру» на вершы паэтэсы Вольгі Бергольц — аўтаркі крылатага радка, што стаў лозунгам, высечаным на Мемарыяльнай сцяне Піскароўскіх могілак: «Никто не забыт, ничто не забыто». Кожны твор суправаджаўся відэакантэнтам з кадраў ваеннай хронікі.

Галоўным творам канцэрта стала, безумоўна, кантата «Вечна жывыя», напісаная Уладзімірам Браілоўскім на вершы паэтаў, якія загінулі падчас Вялікай Айчыннай вайны. Гэта сапраўдны рэквіем памяці ўсіх загінулых. Кантата вызначалася падкрэсленай строгасцю ў выяўленні пачуццяў, але менавіта такі — строгі і стрыманы — спосаб выкладання музычнага аповеду якраз і найбольш моцна ўплываў на эмоцыі слухача.

Правесці канцэрт кампазітару дапамог Магілёўскі гарвыканкам, які ўключыў праект у план афіцыйных мерапрыемстваў да ўрачыстасцяў, прысвечаных святкаванню Дня Перамогі і 75-годдзю вызвалення Беларусі. Вечар атрымаўся шчырым на эмоцыі, але галоўнай была яго грамадская значнасць. Уладзіміру Браілоўскаму ўдалося стварыць праграму, якая цалкам адпавядала маштабу свята. А ўлічваючы тое, што ў канцэрце выступалі дзеці, якіх нямала было і ў глядзельнай зале, ён выканаў адначасова і патрыятычную, і адукацыйную місію. Таму гэты праект варты таго, каб арганізаваць для яго гастрольны тур па гарадах Магілёўшчыны і паказаць у Мінску. Ⓜ

Уладзімір Браілоўскі. *Фота Галіны Хітрыкавай.*

Заснавальнік фартэпіяннай школы

МІХАІЛ БЕРГЕР І ЯГОНЫЯ ВУЧНІ

АДНО З САМЫХ ГАНАРОВЫХ МЕСЦАЎ У АЙЧЫННАЙ МУЗЫЧНАЙ ПЕДАГОГІЦЫ, ДЫЙ І Ў ГІСТОРЫІ КУЛЬТУРЫ РЭСПУБЛІКІ ЎВОГУЛЕ ЗАЙМАЕ ЗАСЛУЖАНЫ АРТЫСТ БЕЛАРУСІ ПРАФЕСАР МІХАІЛ АРКАДЗЕВІЧ БЕРГЕР. ЯГО ІМЯ НЕЗДАРМА НАЗЫВАЕЦЦА СЯРОД ПАЧЫНАЛЬНІКАЎ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ФАРТЭПІЯННАЙ ШКОЛЫ, ШМАТ КАРЫСНАГА ЗРАБІЎ ЁН І Ў АРГАНІЗАЦЫІ МУЗЫЧНАЙ АДУКАЦЫІ БЕЛАРУСІ.

Ірына Мільто,

Аляксандр Мільто

Нарадзіўся ў 1909 годзе ў Мінску ў беднай сям'і закройшчыка Аркадзя Бергера. У манаграфіі, прысвечанай свайму паважанаму настаўніку, Людміла Малышава, якая вучылася ў яго ў аспірантуры, адзначала, што Міхаіл Аркадзевіч быў адным з першых выпускнікоў Мінскага музычнага тэхнікума. Ён скончыў вучэльню па класе фартэпіяна ў Якава Жыва, той быў запрошаны ў Мінск пасля заканчэння Ленінградскай кансерваторыі. Узровень падрыхтоўкі студэнтаў у тэхнікуме быў вельмі высокі. Так, напрыклад, Бергер падчас вучобы там выканаў 2-гі фартэпіянны канцэрт Рахманінава, аркестрам дырыжыраваў вядомы маэстра Ілля Гітгарц.

Першы выпуск тэхнікума адбыўся ў 1928 годзе, яго скончылі дваццаць музыкантаў. Міхаіл Бергер лічыўся адным з самых яркіх піяністаў. У яго выпускной праграме аказаліся такія складаныя творы, як саната Бетховена «Аўрора», Дванаццатая венгерская рапсодыя Ліста, эцюды Шапэна і Ліста. Адразу пасля заканчэння Мінскага музычнага тэхнікума Бергер паступіў у Ленінградскую кансерваторыю, дзе спачатку вучыўся ў прафесара Вольгі Калантаравай, а потым у вядомага піяніста і педагога Леаніда Нікалаева. Ужо на другім курсе кансерваторыі Міхаілу Бергеру прапанавалі даць сольны канцэрт у Ленінградскай філармоніі! Там жа, у Ленінградзе, ён пачаў займацца педагагічнай дзейнасцю — выкладаў у музычнай вучэльні імя Рымскага-Корсакава. Пасля заканчэння аспірантуры яму прапанавалі альбо застацца ў Ленінградзе, альбо ўзяць на сябе ролю загадчыка музычнай часткай у Беларускай кансерваторыі. І ён абраў родны Мінск. З 1937 па 1941 гады Міхаіл Аркадзевіч быў дырэктарам кансерваторыі, а з 1944 па 1963 з'яўляўся загадчыкам кафедры спецыяльнага фартэпіяна. Ужо першыя ягоныя вучні ўспрымаліся як яркія піяністы.

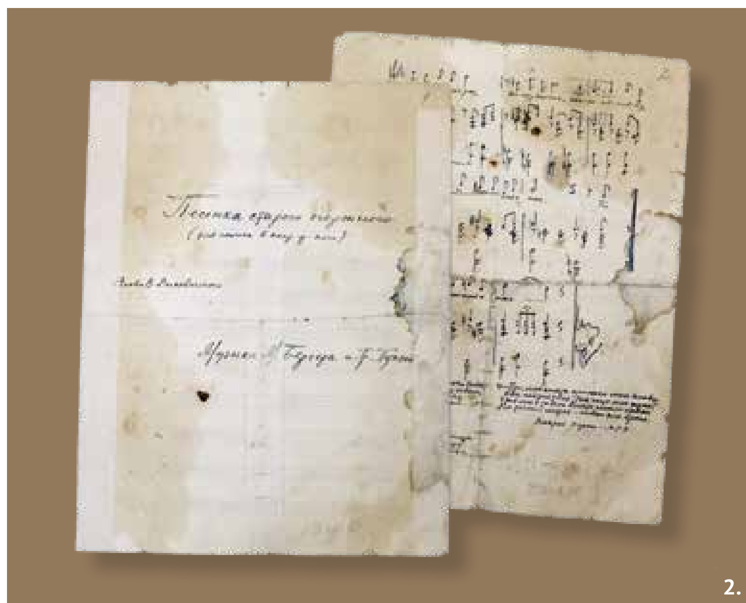
***

Сярод іх **Ігар Палівода-старэйшы**, які пазней стаў вядомым піяністам і педагогам, у розны час займаў пасады мастацкага кіраўніка Беларускай дзяржаўнай філармоніі, дырэктара Дзяржаўнага тэатра оперы і балета Беларусі. У 1997-м я запісаў ягоныя ўспаміны пра паважанага прафесара.

— Мне споўнілася 11 гадоў, калі прыйшоў паступаць у Мінскае музычнае вучылішча (тады яно называлася Музычным тэхнікумам). Там мяне сустрэў Міхаіл Аркадзевіч — ён толькі прыехаў з Ленінграда пасля аспірантуры і з'яўляўся загадчыкам вучэбнай часткі тэхнікума. Залічылі на першы курс, і я займаўся ў Бергера чатыры гады. Пасля перайшоў у Белдзяржкансерваторыю, дзе вучыўся ў яго ж па спецыяльным фартэпіяна. Дарэчы, займаўся разам з вядомым Уладзімірам Алоўнікавым, які пазней перайшоў на аддзяленне кампазіцыі.



1.



2.

Да вайны я скончыў два курсы кансерваторыі. Калі пачалася вайна, звыклае жыццё парушылася, і далей мая вучоба працягвалася ў танкавым вучылішчы. Потым былі фронт, раненне, шпіталь. І толькі ў 1950 годзе вярнуўся ў Мінск, калі адчуў сябе фізічна трывалым.

Першы чалавек, якога ўбачыў у кансерваторыі на плошчы Свабоды (у тым жа будынку знаходзілася і музычная школа-дзесяцігодка), быў Бергер. Ён мяне ўгаварыў: «Давай працягнем!» Я сумняваўся, паколькі ўвесь гэты час на фартэпіяна не іграў, але рызыкнуў.

Мяне афармілі на трэці курс — рэктарам кансерваторыі тады быў Анатоль Васільевіч Багатыроў, я стаў займацца, справа пайшла. У 1953-м скончыў кансерваторыю, пасля чаго паехаў у Ленінград, паступіў у аспірантуру, завяршыў навучанне там у 1957-м і вярнуўся ў Мінск. Выкладаў у кансерваторыі, школе-дзесяцігодцы, у мяне былі цудоўныя вучні, якія мяне памятаюць, і я іх памятаю і люблю. Потым працаваў мастацкім кіраўніком філармоніі, выступаў як канцэртмайстар, шмат усякага было ў маёй біяграфіі...

Раскажыце больш падрабязна пра Бергера-чалавека...

— Для фартэпіяннага мастацтва Беларусі ён зрабіў шмат: выхаваў нямала добрых вучняў, напісаў шэраг твораў для фартэпіяна. Чалавек ён быў добры, высакародны, энергічны, пэўны час з'яўляўся дырэктарам кансерваторыі, калі яна размяшчалася на вуліцы Кірава.

Гэты чарнявы, усмешлівы, маладжавы музыкант імчаў па лесвіцах зверху ўніз — як быццам храматычныя гамы 32-мі нотамі іграў, толькі нагамі паспяваў перабіраць. Многія імкнуліся спарадзіраваць яго, але не ва ўсіх атрымлівалася, тут трэба мець тэхніку высокага класа.


5.


3.


6.

Берґер Михаил Аркадьевич профессор заслуженный артист БССР

Родился в 1909 году, семья рабочего закройщика в гор. Минске
С 1922 года обучался в муз. школе и музык. училище
[illegible] работаю в минских театрах и клубах как
пианист солист и аккомпаниатор. В 1928 году окончил
Музык. техникум, после чего поступил в Ленинградскую
Консерваторию. 1933 году Окончил Ленинградскую Государст.
„Ордена Ленина" Консерваторию по классу профессора
Л. В. Николаева. По окончании Консерватории 2 года
работаю, в Минске и Чкалове, как педагог консерватории
музык. училища, солист пианист филармонии, радио.
В 1935, по конкурсу поступил в аспирантуру
Ленинградской Консерватории, аспирантуру заканчивал
в 1937. В 1937 г. Комитетом искусств направляюсь
для работы в Минскую Консерваторию, в качестве
завед. учебной частью и и.о. доцента. В 1938 году
[illegible] „Вком" СССР присваивается звание доцента.
В сентябре 1938 года Комитет по делам искусств при
СНК СССР назначает меня директором Белорусской
Консерватории, где я так-же работаю как доцент.

4.

Калі Міхаіл Аркадзевіч быў дырэктарам кансерваторыі, дык імкнуўся падтрымліваць студэнтаў. Ён быў мяккі чалавек, хоць часы тыя нялёгкія. Адзін час увялі плату за навучанне, стыпендыі паздымалі, студэнтам цяжка. Ён дапамагаў, каму мог. Ягонае стаўленне да мяне было бацькоўскае. Пасля вайны сустрэліся як родныя, хоць з 1945 па 1950 гады нам не ўдавалася звязацца.

Цяпер пра педагагічныя прынцыпы Міхаіла Бергера. Не скажу, што ўспрымаў гэтыя метады безумоўна, я імкнуўся іх прымяраць і прыстасаваць да сябе. Напрыклад, што тычыцца тэхнікі піяніста, пастаноўкі рук — бо можна іграць па-рознаму, галоўнае, каб інструмент добра гучаў. Ведаю піяністаў, якія іграюць прамымі пальцамі, у іх нізкая пастаноўка рукі, як, напрыклад, у Глена Гульда. Калі ўбачыў яго, то быў здзіўлены, што можна так іграць. Уладзімір Горавіц — цудоўны выканаўца, аднак іграе гэтаксама.

Рука ў Міхаіла Аркадзевіча была сухаватая, «зацягнутая». Тыя, хто разумеў яго і не капіяваў, а спрабаваў прыйсці да адметнага выніку самастойна, мелі рацыю. Напрыклад, Людміла Шаламенцава, якая мае годных вучняў. Пасля вайны Міхаіл Аркадзевіч працаваў скрупулёзна, самааддана, дамагаўся ад вучня максімальнага выніку, патрабаваў найбольш поўнага раскрыцця вобраза. Шляхі да вырашэння пастаўленых задач аказваліся рознымі. Камусьці гэта ўдавалася больш, камусьці менш. Займаўся ён своеасабліва.

Хто запомніўся вам з даваенных вучняў Бергера?

— Вучні, з якімі былі звязаны самыя большыя надзеі, або загінулі, або згубіліся. Уладзімір Алоўнікаў цікава іграў, потым адышоў ад піяністычнага выканальніцтва, заняўся кампазіцыяй. Наогул у кансерваторыі атмасфера аказвалася напружанай у добрым сэнсе. Творчае жыццё тады было інтэнсіўным.

Міхаіл Аркадзевіч не толькі выкладаў, але і быў канцэртуючым піяністам — раскажыце пра яго выканальніцкія асаблівасці.

— Больш за ўсё мне запомнілася яго выступленне з Першым канцэртам Чайкоўскага для фартэпіяна з аркестрам у філармоніі — у той час яна знаходзілася там, дзе цяпер кінатэатр «Перамога». Памяшканне называлася «Клуб Сталіна», там ладзіліся філарманічныя канцэрты. Наогул актыўнай канцэртнай дзейнасці Бергер не вёў, але добра акампанаваў у класных канцэртах. Адчувалася, што гэта музыкант салідны, цікавы і самастойны.


7.

***

Мабыць, найбольш яркі плён школа Міхаіла Бергера выявіла ў асобе ягонай вучаніцы, прафесара **Людмілы Шаламенцавай***. Менавіта яе выхаванцы — Юрый Бліноў** і Андрэй Паначэўны — ажыццявілі, так бы мовіць, міжнародны прарыў у прызнанні нашай сістэмы музычнага выхавання. Вось што распавяла Людміла Сяргееўна пра свайго педагога ў 1997 годзе:

— Я прыйшла да Міхаіла Аркадзьевіча рана па тагачасных мерках — у 10 гадоў, перад тым год займалася ў музычнай школе ў Сульскай. Яна за руку прывяла мяне да Бергера, які быў значнай фігурай і выклікаў у мяне трапятанне і хваляванне. Я ўбачыла ў класе за раялем вельмі прыгожага чалавека, ён прыняў мяне як быццам у бацькоўскія рукі. Гэты чалавек на ўсё жыццё стаў для мяне ўзорам і прыкладам. Як педагог ён быў для мяне больш важным, чым бацькі. Міхаіл Аркадзьевіч суправаджаў мяне з дзяцінства, і да гэтага часу ўсё, што раблю, я раблю, нібы даючы яму справаздачу. Кожны раз хачу пакланіцца яму, сказаць «дзякуй». Лішні раз спытаць: ці так я раблю, ці ўсё ў мяне атрымліваецца?

Выдатны піяніст, ансамбліст, кампазітар, ён умеў заставацца педагогам, і гэта адчувалася на кожным уроку. Ён не толькі вучыў, але выхоўваў, адчувалася, што мы для яго штосьці значылі, што перад табой педагог, які цябе любіць, дапамагае жыць на гэтым свеце… Прыкладам для нас з'яўлялася і тое, як ён ставіўся да сваіх педагогаў, якую любоў, павагу адчуваў да Калантаравай і Нікалаева — гэта тыя велічыні, якія выклікалі ў нас трапятанне — так захоплена і з такой павагай Міхаіл Аркадзевіч распавядаў пра іх. У гэтым выяўлялася яго асаблівая педагагічная дэмакратычнасць, калі нам, зусім юным, ён сур'ёзна распавядаў пра такіх значных музыкантаў, якія здаваліся недасягальнымі велічынямі.

Успомніце свае першыя крокі ў класе Бергера. Як ён працаваў з дзецьмі?

— Я прыйшла ў 4-ы клас, калі арганізавалася Спецыяльная музычная школа-дзесяцігодка. Усяго існавала восем класаў. Агульная колькасць заняткаў аказвалася меншай, чым цяпер. Узровень, які адразу ўсталяваў Бергер, і цяпер для мяне як для педагога з'яўляецца эталонам. Увесь час — праз пераадоленне цяжкасцяў (у мяне былі перапынкі ў занятках), з вяршыні на вяршыню. У 4-м класе ён «пасадзіў» мяне на эцюды, потым былі Гайдн, Моцарт, у 6-м класе — Шапэн з яго малымі формамі, але і няпростым «Экспромтам-фантазіяй». У 7-м класе іграла Грыга, у 8-м — канцэрт Рахманінава, заканчвала школу Першым канцэртам Чайкоўскага.

Міхаіл Аркадзевіч вучыў смела, ярка. Ён меў не надта моцнае здароўе, але мы ніколі не адчувалі, што займаемся ў педагога, які можа быць стомленым. Ён быў вельмі патрабавальны да сябе, і нам даводзілася цягнуцца за ім. Педагог выхоўваў патрабавальнасць, пачуццё абавязку і падзякі. Усё яго жыццё — служэнне выканальніцтву, музыцы, вучням.

З намі ён быў артыстам, гэта таксама яго асаблівасць. Мы ведалі, што ў юнацтве, каб зарабіць грошы на вучобу, ён працаваў тапёрам, агучваў фільмы, і памятаю, як выдатна ён іграў полькі, вальсы, калі мы бывалі ў яго на дні нараджэння. Міхаіл Аркадзевіч іграў, а мы танцавалі. Ён выконваў іх гэтак жа ярка, як Ліста ці Шапэна.

А на вас не ціснуў аўтарытэт Бергера, вы не адчувалі яго дыктату?

— Лічу, што педагог у нечым павінен быць дыктатарам, не павінен ламаць вучня, але ў той жа час ён мусіць навязваць свой метад. Класіка ў працэсе навучання лічылася абавязковай, і за гэта я бясконца ўдзячная Міхаілу Аркадзевічу. Яго веданне класікі было сапраўды грунтоўным, яго вучні атрымлівалі гарманічнае развіццё: дакладныя штрыхі, ясная інтанацыя, педалізацыя, пэўнасць ва ўсім. Калі я прынесла падрыхтаваныя творы Шумана і паказала яму, ён паслухаў і сказаў: «Я іграў бы гэта па-іншаму, але ты мяне пераконваеш». Такі давер настаўніка — вялікі падарунак, педагог дазваляў табе выказацца. На мяне ён не ціснуў.

Ці хадзілі вы на ўрокі да іншых педагогаў?

— Працэс навучання — гэта не толькі паходы ў іншыя класы, гэта слуханне музыкі і розных выканаўцаў. Калі слухала вучняў з іншых класаў, я таксама штосьці назапашвала. Нам пашанцавала, што ў той час выкладалі «Міша, Грыша, Ірыша» — так любоўна мы называлі вядомы саюз масцітых музыкантаў (Міхаіл Бергер, Рыгор Шаршэўскі, Ірына Цвятаева). Мы адчувалі іх душой і маглі смела кантактаваць з гэтымі педагогамі.

Калі я павінна была выступаць у Маскве на Фестывалі моладзі і студэнтаў (гэта быў першы наш выезд), Міхаіл Аркадзевіч паклікаў Шаршэўскага і сказаў: «Пазаймайся з Людай», — і той сапраўды шмат разоў займаўся са мной. У Ірыны Цвятаевай я навучалася ў канцэртмайстарскім класе. Такім чынам сяброўства Мішы, Грышы і Ірышы дапамагла і мне, і іншым вучням. Мы ведалі, што ёсць саюз значных для нас музыкантаў, на якіх можна раўняцца.

На фарміраванне піяніста ўплываюць тры складнікі: настаўнік, сам вучань і ягоныя бацькі. Як вашы бацькі ўспрымалі Міхаіла Аркадзевіча?

— У іх было паважлівае стаўленне да педагога. Усё, што ён лічыў патрэбным, бацькі ўспрымалі як закон. Яны не з'яўляліся музыкантамі, але мама была на дзіва таленавітым чалавекам, спявачкай яркага, прыроднага таленту. У нас не ўзнікала праблем. Як педагог я сама маю справу і з дзецьмі, і з бацькамі. Разумею, што ў наш час цяжка гадаваць дзяцей і асабліва вучыць музыцы, але хацелася б, каб бацькі больш прыслухоўваліся да педагога.

Міхаіл Аркадзевіч, акрамя педагогікі, займаўся і кампазіцыяй…

— Сваіх, арыгінальных твораў у яго было няшмат, пераважалі варыяцыі, п'есы для фартэпіяна, адрасаваныя навучэнцам вучылішча. Падчас майго навучання педагог давяраў мне іграць свае п'есы ў Саюзе кампазітараў, мы нават ездзілі ў Ленінград на абменныя канцэрты. Ён хацеў, каб я парадавала ленінградскую публіку яго сачыненнямі. У 1957 годзе я вучылася на першым курсе, і такія вандроўкі ўспрымаліся як шчасце.

Праз шмат гадоў я павезла свайго студэнта Юрыя Блінова на Міжнародны конкурс імя Пракоф'ева, які праходзіў у той самай зале. У гэтым мне бачылася пераемнасць. Нам вельмі хацелася, каб мой выхаванец зрабіў уражанне. Бо мяне ў свой час моцна ўразілі і гэтая зала, і публіка, што цудоўна нас сустракала. І Юра тады перамог на конкурсе, не падвёў школу Бергера. Пасля яго выступлення вядомы амерыканскі піяніст Даніїл Полак сказаў пра нараджэнне яскравай беларускай фартэпіяннай школы, якая тады мала каму вядомая за межамі рэспублікі.

Многія мае студэнты праз мяне ўспрынялі традыцыі Міхаіла Бергера. Калі маладыя беларускія піяністы выйшлі на міжнародную арэну і нашы хлопцы паспяхова выступілі на розных конкурсах, то зразумелі, што ў нас былі выдатныя педагогі, якія добра вучылі, і нам ёсць што сказаць, што мы іграем не горш, а часам і лепш за іншых. І ў будучыні, калі нават адзін з нашых хлопцаў выйдзе на сур'ёзную сцэну, то на гэта не шкада сіл і сродкаў, якія ты выдаткаваў дзеля музыкі. Намі рухае бязмежная любоў да яе, мы часам забываем пра сваіх дзяцей, важней становяцца сесія, вучні, студэнты… Увогуле гэта страшная прафесія, яна забірае цябе цалкам, але і дае вельмі шмат…

***

Нездарма беларускіх музыкантаў запрашаюць выкладаць у многія краіны свету. У Кітаі некалькі гадоў плённа працаваў вучань Міхаіла Бергера, а зараз і сам прафесар **Леанід Юшкевіч**. Гутарка з ім запісаная ў 1997 годзе:

— Мне пашанцавала, паколькі ў Бергера я вучыўся з 1947-га — 10 гадоў школы і 5 гадоў кансерваторыі — паўтара дзесяцігоддзя бесперапынных занят-

каў у любімага педагога. Не шкадуючы сіл, ён аддаваў сябе музыцы, шмат працаваў з усімі вучнямі. Цяпер займаюцца па 45 хвілін. А я ўспамінаю яго ўрокі па 2-3 акадэмічныя гадзіны, што азначае 4-5 педагагічных урокаў. Міхаіл Аркадзевіч хваляваўся і непакоіўся, калі мы ігралі на канцэртах, а выступалі мы шмат. У мяне першы канцэрт адбыўся, калі я вучыўся ў 2-м ці 3-м класе. Ён часта выпускаў нас на сцэну.

Хачу адзначыць яго дбайнасць. Ён уважліва працаваў над штрыхамі, тэкстам, аплікатурай. Кожнаму выбіраў шмат варыянтаў – каму што больш зручна. Мы, педагогі, ведаем, колькі часу трэба выдаткаваць, каб выбраць правільную аплікатуру. Даваў шмат тэхнічных навыкаў студэнтам: кожны, пачынаючы са школы, асвойваў дзясяткі тры-чатыры эцюдаў на ўсе віды тэхнікі. Працаваў над творамі розных стыляў.

Ён больш размаўляў на занятках ці паказваў на інструменце?

– Паказ на раялі звычайна быў эмацыйны, часам нават занадта. Ён патрабаваў, каб вучань прыносіў твор у завершаным выглядзе, выконваў волю аўтара, але каб адчувалася і ўласнае стаўленне. Уласны падыход ён вельмі шанаваў, любіў, каб вучань займаўся творчасцю.

Міхаіл Аркадзевіч шмат увагі звяртаў на прыгажосць гуку. Лічу, што дасягненні мае і маіх вучняў – шмат у чым заслуга прафесара. Ён працаваў над формай, стылем, любіў рамантычную музыку. Са мной прайшоў санаты Шапэна, канцэрты Шапэна, Першы і Другі канцэрты Рахманінава, Венгерскія і Іспанскія рапсодыі Ліста.

Ці чулі вы, як ён сам іграў? Што ўласціва канцэртнаму стылю Бергера?

– Сольных канцэртаў не памятаю, але афішы, якія віселі ў яго дома, сведчылі пра ягоную выканаўчую дзейнасць у Беларусі і ў Ленінградзе. Бачыў яго як канцэртмайстра ў раннія школьныя гады, Міхаіл Аркадзевіч вылучаўся на канцэртах музычнасцю, прыемным тушэ, дакладнасцю штрыхоў.

Якія рысы характару вашага педагога асабліва запомніліся?

– Незвычайны клопат пра сваіх вучняў. Такі факт: калі хто-небудзь з нас прыходзіў на ўрок, ён заўсёды цікавіўся, ці не галодны вучань. Ведаючы матэрыяльны стан некаторых навучэнцаў, ён пытаўся ў канцы ўрока: «Можа, табе пазычыць грошай на ежу?» Гэта былі не проста словы – ён сапраўды шмат каму дапамагаў.


8.

Але Міхаіл Аркадзевіч быў нецярпімы, калі ён казаў вучню раз, два – і той рабіў тыя самыя памылкі, што і на папярэднім уроку. Тады выкладчык мог нават шпурнуць у яго ноты, пасля чаго вучань адразу ўсё разумеў. Гэта было жорсткае пакаранне, педагог карыстаўся ім рэдка і толькі ў адносінах да нядбайных вучняў. І гэты ўрок запомніўся на ўсё жыццё.



9.


10.

Мы часта збіраліся ў класе Міхаіла Аркадзьевіча падчас падрыхтоўкі да канцэртаў і конкурсаў. Шмат народу, вучні, прыезджыя, завочнікі – гэта былі своеасаблівыя міні-канцэрты перад публікай. Таму што важна: піяніст павінен быць у форме, умець публічна выканаць закончаны твор.

Часам ён запрашаў нас дадому, калі здараліся дні нараджэння, юбілеі, святы, таму мы ўспрымалі сябе як частку ягонай сям'і. Памятаю, адпачывалі разам з ім у Беларусі на рацэ Нёман. Ён любіў лавіць рыбу. Гэта ля вёскі Мікалаеўшчына, у тых мясцінах, дзе нарадзіўся Якуб Колас, мы там адпачывалі сем'ямі. Ён мог злавіць ці не злавіць рыбу, але з вялікім задавальненнем сядзеў на беразе ракі, разглядаў выдатныя месцы, якія апяваў паэт. Дубы, бязмежныя палі, буслы – месца вельмі ціхае, што неабходна ў нашай прафесіі. Маючы музычную прафесію, вельмі важна слухаць цішыню, чуць спеў птушак, подых ветрыку, шолах лісця, і гэта яго захапляла.

Паколькі вы маеце вопыт выкладання за мяжой, дык можаце параўнаць розныя школы...

– Лічу, што наша піяністычная школа адрозніваецца ад кітайскай у лепшы бок. Еўрапейская, руская, беларуская школы мацнейшыя. Падчас працы ў Кітаі дапамагалі прынцыпы Міхаіла Бергера, як і прынцыпы іншага майго выкладчыка, Паўла Серабракова. Бо Бергер і Серабракоў вучыліся ў Ленінградзе ў аднаго і таго ж педагога – Нікалаева. Я карыстаўся іх вопытам і напрацоўкамі і, магчыма, таму здолеў як педагог дасягнуць сур'ёзных вынікаў. Мой выхаванец атрымаў 1-е месца на Усекітайскім конкурсе. Там у кансерваторыі ў мяне навучалася шмат педагогаў, яны пераймалі наш вопыт. Я лічу, што яны выраслі. Кожны з іх сыграў сольны канцэрт. Для іх гэта было вялікім дасягненнем. Шэраг маіх выхаванцаў працуюць не толькі ў Беларусі, але і за мяжой.

Хацелася б, каб тыя выдатныя якасці, уласцівыя такім педагогам-асобам, як Міхаіл Бергер, Ірына Цвятаева, Рыгор Шаршэўскі, успрыняло маладое пакаленне музыкантаў, якое б з любоўю і павагай працягвала справу пачынальнікаў беларускай фартэпіяннай школы. М

1. Міхаіл Бергер. 1959 – 1963.
2. Ноты «Песенькі старога краўца». Словы Уладзіміра Дыхавічнага, музыка Міхаіла Бергера і Рыгора Пукста.
3. Мінскі музычны тэхнікум. Міхаіл Бергер злева ў першым шэрагу. 1923 – 1925.
4. Аўтабіяграфія, напісаная рукой піяніста і педагога.
5. Ігар Палівода – старэйшы.
6. Піяніст Ігар Палівода (за раялем) і дырыжор Ілья Гітгарц.
7. Людміла Шаламенцава.
8. Леанід Юшкевіч у часы студэнцтва.
9. Афіша канцэрта Леаніда Юшкевіча. 1961.
10. Леанід Юшкевіч і народны артыст СССР прафесар Павел Серабракоў.
Фота з фондаў Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва, сайта «Гомельскай праўды», асабістага архіву Ігара Палівады і Леаніда Юшкевіча.

*Людміла Шаламенцава памерла сёлета, у маі.
**Юрый Бліноў памёр сёлета, у красавіку.



Я бываў на фэсце разы з тры-чатыры і нават працаваў у складзе журы на конкурсе маладых гуртоў. Цяжка сказаць, колькі іх прайшло праз конкурс, аднак пазней літаральна адзінкі з ліку лаўрэатаў здолелі надоўга затрымацца на сцэне. Відаць, мелі рацыю арганізатары, калі ў 2009-м вырашылі наогул адмовіцца ад конкурсу. Так «Басы» страцілі адзін з прыцягальных момантаў праграмы.

Наогул з часам стала зразумела, што фэст спыніўся ў развіцці. Ён так і не выйшаў па значнасці ў лік найбуйнейшых рок-фэстаў, якіх на тэрыторыі Польшчы ладзіцца кожны год некалькі дзясяткаў, застаючыся адной з многіх рэгіянальных музычных падзей. Ці то не хапала сродкаў, каб запрасіць у якасці госця які зорны калектыў, ці то арганізатарам элементарна не ставала досведу. Так, выступалі ў Борыку гурты з Літвы, Украіны, Італіі, але сонца яны не запальвалі. А потым з'явіліся візы. Нягледзячы на тое, што амбасада Польшчы дазваляла выдаваць колькі соцень бясплатных віз, наплыў слухачоў з Беларусі пачаў змяншацца, хоць для многіх паездка на «Басы» была нечым накшталт рытуалу, штогадовай пілігрымкі па глыток вольнага паветра. Тым не менш сваю ролю ў гісторыі айчыннай папулярнай музыкі «Басовішча» адыграла паспяхова. Упэўнены, што й праз многія гады тыя, хто там бываў, з асалодаю будуць прамаўляць: «А памятаеш?..»

Развітанне з «Басовішчам»

Старая ісціна: усё добрае калі-небудзь заканчваецца. Вось і сёлета заканчваецца гісторыя знакавага фэсту музыкі маладой Беларусі, якая распачалася ў 1990-м. Менавіта тады з ініцыятывы Беларускага аб'яднання студэнтаў у Польшчы (БАС) ва ўрочышчы Борык каля мястэчка Гарадок, што на Беласточчыне, у ліпені прайшлі першыя канцэрты з удзелам бардаў і рок-гуртоў з Беларусі і Польшчы. У 1992-м у раскладзе фэсту з'явіўся конкурс маладых каманд з Беларусі, пераможцы якога атрымлівалі альбо грашовыя прызы, альбо бясплатныя гадзіны працы ў студыі гуказапісу. На той час і тое, і другое было добрым стымулам. Апроч таго, маладыя музыкі мелі магчымасць іграць на вольным паветры, начаваць у намётах, каштаваць



мясцовыя кілбаскі ды неблагое піва. Карацей кажучы, раз на год сотні беларусаў атрымлівалі магчымасць наведваць сапраўдную рок-Еўропу і слухаць музыку ажно да глыбокай ночы. Больш за тое: у першыя гады фэсту ў Борык прыязджалі здымачныя групы Беларускага тэлебачання, а аднойчы ўсе канцэрты фэсту трансляваліся на Беларусь з дапамогай ПТС, што прыехала з Мінска. Цяпер такое ўявіць сабе, канешне ж, немагчыма...

І пачыналі ладзіць гэты фэст людзі, якія праз пэўны час набылі вядомасць у розных сферах жыцця. Прыкладам, журналіст і перакладчык Ян Максімюк, вялікі знаўца дыхтоўнай музыкі. Дый мастак Лёнік Тарасэвіч праз гады з'яўляўся амаль анёлам-ахоўнікам «Басоў». А ўжо ў гэтым стагоддзі ў якасці арганізатараў выступалі дзеці тых, хто пачынаў справу ў 1990-м. Апрача ўсяго іншага, «Басовішча» істотна ўплывала на эканамічнае жыццё Гарадка, таму што ўсе нешматлікія кавяранькі ў мястэчку на чале з цяпер ужо легендарным «Кілер-барам» працавалі з найвялікшай загрузкай.

Цікава пра цікавае

На травень-чэрвень прыпадаюць даты падзей, абмінуць якія немагчыма. Пачну з таго, што 21 траўня 1979 года ў СССР адбыўся першы выступ зоркі замежнай рок-музыкі. Элтан Джон з камандай даў некалькі канцэртаў у краіне сацыялізму, і гэта толькі станоўча паўплывала на аўтарытэт выканаўцы. Ды так склалася, што праз 40 гадоў на гэтай жа тэрыторыі ў пракат выйшаў фільм, прысвечаны Элтану Джону. Але змест фільма быў злёгку падрэтушаваны: некалькі сцэн у расійскім пракаце палічылі непажаданымі, а таму, вобразна кажучы, звярнуліся да нажніц, як тое часта рабілася з замежнымі стужкамі за часамі СССР. Мне проста цікава, ці даведаўся пра тое сэр Элтан.

27 траўня 1969 года адбыўся першы канцэрт гурта «Машина времени». Уявіце сабе: з таго часу мінула паўстагоддзя! Лідар каманды Андрэй Макарэвіч згадваў, што ягоныя карані ў Беларусі, з якой ён звязаны не толькі па лініі дзядоў. Як вядома, наш мастак Уладзімір Цэслер даўно сябруе з Макарэвічам і выканаў дызайн некалькіх альбомаў «Машины времени». Пры гэтым Андрэй — часты госць на святкаванні дня народзінаў Цэслера, дзе пару гадоў таму нават праспяваў адну са сваіх песень па-беларуску.

І яшчэ адна падзея, звязаная з Макарэвічам. Цяпер ужо мала хто памятае, што 16 чэрвеня 2009 года свет убачыў незвычайны альбом пад назвай «Песни для Раисы». Выканаўцам сямі рамансаў быў Міхаіл Гарбачоў, а вось акампанаваў яму на гітары менавіта Андрэй Макарэвіч. Выданне плыткі было дабрачыннай акцыяй, а таму ў шырокім продажы яна так і не з'явілася.

Нарэшце, 30 траўня споўнілася 110 гадоў з дна нараджэння кларнетыста, кампазітара, бэнд-лідара Бэні Гудмэна, які ўвайшоў у гісторыю музыкі пад тытулам «Кароль свінгу». Сын эмігрантаў з Расіі, ён пачаў іграць на кларнеце ва ўзросце 16 гадоў і з часам зрабіўся сапраўднай зоркай джазавай музыкі. Цікава, што ў 1962-м у СССР прайшлі гастролі ягонага аркестра, пра гэта быў зняты дакументальны фільм. Апрача джазу, Гудмэн запісваў творы Пуленка, Дэбюсі, Бернстайна, Брамса. Але ад пачатку 50-х, з'яўляючыся знакамітасцю, ён працягваў браць прыватныя ўрокі ігры на кларнеце. Дагэтуль у маёй бібліятэцы маецца вялікая манаграфія «King of Swing», якую яшчэ за савецкім часам мне прэзентавалі на выставе амерыканскай кнігі ў Мінску.



1. Гурт «Dali» на «Басовішчы». *Фота аўтара.*
2. Бэні Гудмэн. *Фота з сайта waldina.com.*

З 28 чэрвеня да 27 ліпеня працягнецца **Міжнародны фестываль старажытнагрэчаскай драмы** на востраве Кіпр. Прадстаўленні традыцыйна выконваюцца на свежым паветры ў амфітэатрах; сёлета гледачы запрошаны ў старажытны Адэон (Пафас), старажытны тэатр Курыюм (Лімасол), а таксама ў сучасны амфітэатр культурнага цэнтра «Скалі» (Нікасія). Фэст прымае ўдзельнікаў з тэматычнымі пастаноўкамі на класічныя (у самым існым сэнсе слова) сюжэты з усяго свету. Прыкладам, сёлета гледачу будуць прадстаўлены «Траянскія жанчыны» Эўрыпіда (Славенскі нацыянальны тэатр «Нова Горыца», рэжысёр Яша Качэлі, драматург Ана Кржышнік Блажыца) — аповед пра тое, як пасля Траянскай вайны, калі сама Троя была зруйнаваная, а яе

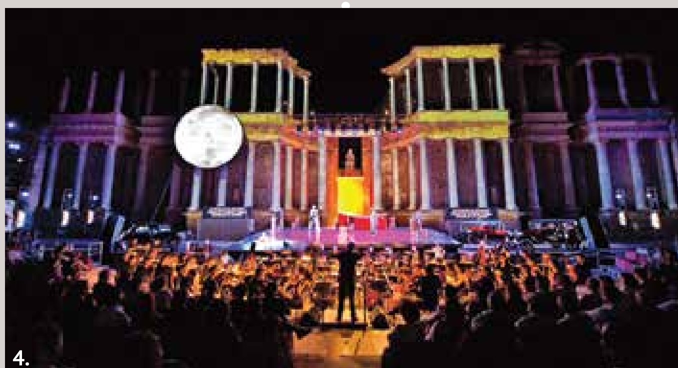

1.


2.

героі загінулі, у жывых засталіся жанчыны — палонныя ахейцаў, іх лёс цяпер — рабынямі ўвайсці ў дамы пераможцаў. Траянскія падзеі спарадзілі мноства драматычных сюжэтаў, «Іфігенія ў Аўлідзе» Эўрыпіда (Нацыянальны тэатр Паўночнай Грэцыі, рэжысёр Яніс Калаўрыянас) мае да іх самае непасрэднае дачыненне: на пачатку Траянскай вайны грэчаскі флот захрас у Аўлідзе, бо на моры панаваў штыль. Каб выклікаць вецер, неабходна прынесці ў ахвяру Іфігенію, дачку правадыра ахейцаў Агамемнана. Трывалы глядацкі попыт заўжды выклікае «Лісістрата» Арыстафана (Нацыянальны інстытут старажытнай драмы — Сіракузкі фестываль грэцкай драмы, Італія, рэжысёр Туліа Саленгхі) — гісторыя пра мужчын, якіх Пелапанеская вайна надта доўга трымае далёка ад сваіх дамоў, і Лісістраце гэта надакучвае да такой ступені, што яна пераконвае жанчын Афін, Спарты і іншых гарадоў адметным чынам узяць справу замірэння ў свае рукі.


3.




4.

З 27 ліпеня па 25 жніўня ў Мерыдзе (Іспанія) адбудзецца 65-ы **Мерыдскі міжнародны фестываль класічнага тэатра** — найстарэйшы і найбольш значны фестываль, прысвечаны класічнай драме ў Іспаніі, які традыцыйна ладзіцца ў Раманскім тэатры Мерыды — найстарэйшым тэатральным будынку ў свеце, які да сёння знаходзіцца ў прыдатным працоўным стане. Першы фэст прайшоў у 1933 годзе, але ў сувязі з тагачаснымі гістарычнымі падзеямі сустрэчы з тэатральнай класікай прыпыніліся аж на дзевятнаццаць гадоў (аднавіліся ў 1953-м). У сёлетнюю праграму ўвайшлі як драматычныя, так і музычныя пастаноўкі, прыкладам «Самсон і Даліла» Каміля Сен-Санса (1877, біблейская опера на тры дзеі паводле Кнігі Суддзяў Старога Запавету; сцэнічная канцэпцыя Пака Азарын, Севільскі тэатр Маэстранза). Жыццё Марка Тулія Цыцэрона, выбітнага палітыка і геніяльнага аратара ў складаным свеце ранняй Рымскай імперыі І стагоддзя н.э., зрабілася падставай для спектакля «Стары сябра Цыцэрон» Эрнеста Кабальера (рэжысёр Марыа Гас, Тэатр Рамея Барселоны); адметна, што над драматургіяй і пастаноўкай «Перыкла, цара Цірскага» Уільяма Шэкспіра працаваў Хернан Генэ (Тэатр Рамея Барселоны), прапануючы глядзельні гісторыю ўдачы і лёсу, доўгую казачную прыгоду з каралём-тыранам, злой мачахай, дабрадзейнай гераіняй, піратамі, караблекрушэннямі, эпізодамі ў бардэлі, чароўнымі лекамі і, вядома ж, добрым канцом.

У чэрвені рэжысёр і драматург Мікалай Каляда абвясціў пра стварэнне электроннай **«Бібліятэкі п'ес уральскіх драматургаў».** Пакуль для пампавання і карыстання выкладзены 72 тэксты, але неўзабаве абяцаюць сабраць паўтары тысячы драматургічных твораў, напісаных ягонымі студэнтамі. Феномен так званай «уральскай драматургічнай школы» з'явіўся менавіта праз


5.

высілкі драматурга Каляды, які ў 1993 годзе адкрыў курс «Драматургія/Літаратурная творчасць» у Екацярынбургскім дзяржаўным тэатральным інстытуце. Ягоныя знакамітыя выпускнікі — Васіль Сігараў, Яраслава Пуліновіч, Ганна Батурына, Паліна Барадзіна і шматлікія іншыя аўтары.

Міжнародны фестываль старажытнагрэчаскай драмы (1–3)
1. «Іпаліт». Капрадукцыя Тэатра Maltravieso, La Almena Producciones і Мерыдскага міжнароднага фестывалю класічнага тэатра (Іспанія).
2. «Іфігенія ў Аўлідзе». Нацыянальны тэатр Паўночнай Грэцыі.
Фота Тасаса Тамоглу.
3. «Траянскія жанчыны». Славенскі нацыянальны тэатр «Нова Горыца».
Фота Манкіцы Кранец.
4. На Мерыдскім міжнародным фестывалі класічнага тэатра (Іспанія).
Фота з сайта festivaldemerida.es.
5. Рэжысёр і драматург Мікалай Каляда ў спектаклі «Кароль Лір».
Фота з сайта tass.ru.

Пад **шоргат** кола

«ПУШКІН. ВЕЛЬМІ МАЛЕНЬКІЯ ТРАГЕДЫІ» Ў БЕЛАРУСКІМ ДЗЯРЖАЎНЫМ ТЭАТРЫ ЛЯЛЕК



Кацярына Яроміна

ПАДРЫХТОЎКА ПРЭМ'ЕРЫ ПАВОДЛЕ ПУШКІНА ПОЎНІЛАСЯ ЧАКАННЕМ ВЯЛІКІХ АДКРЫЦЦЯЎ АД АЛЯКСЕЯ ЛЯЛЯЎСКАГА. РЭЖЫСЁР РАЗВАЖАЎ ПРА ТОЕ, ШТО ПУШКІН СЁННЯ — ГЭТА ПОМНІК, АДЛІТЫ Ў 1930-Я І ДАЛЁКІ АД ІСНАГА ЧАЛАВЕКА, ТАМУ СПЕКТАКЛЬ ЗАГАДЗЯ ЎСПРЫМАЎСЯ АБЯЦАННЕМ ПЕРАКРЭСЛІЦЬ АСЛЯПЛЯЛЬНЫ ВОБРАЗ СОНЦА РУСКАЙ ПАЭЗІІ. АДНАК ЗАМЕСТ РАДЫКАЛЬНАГА РАЗРЫВУ З ТРАДЫЦЫЯЙ, НАЎМЫСНА ЦІ НЕ (ПЕРШАЕ БОЛЬШ ВЕРАГОДНА), ПАСТАНОЎШЧЫК БЫЦЦАМ БЫ ЎКРУЦІЎСЯ Ў СПРЭЧКУ З УЛАСНЫМ ЗВАННЕМ ПРАВАКАТАРА ДЫ РАЗБУРАЛЬНІКА ШАБЛОНАЎ. БО Ў «ПУШКІНЕ. ВЕЛЬМІ МАЛЕНЬКІХ ТРАГЕДЫЯХ» РАСКРЫЦЦЯ ТЫХ САМЫХ НЕЧАКАНЫХ НОВЫХ СЭНСАЎ У ТВОРЧАСЦІ КЛАСІКА АЛЬБО КАРДЫНАЛЬНАГА ПЕРАГЛЯДУ ЯГО АСОБЫ, ЗДАЕЦЦА, НЕ АДБЫЛОСЯ.

«Пушкін. Вельмі маленькія трагедыі». Сцэны са спектакля.
Фота Сяргея Ждановіча.

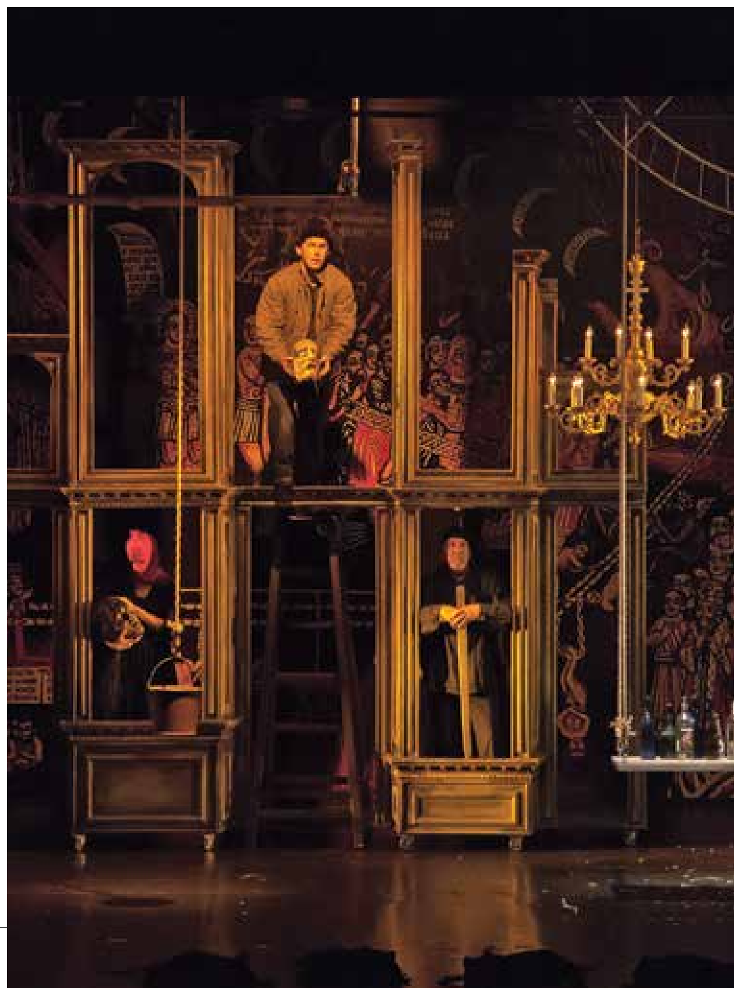




Тым не менш усё заяўленае ў перадпрэм'ерных інтэрв'ю — ад сувязі кожнай п'есы з асабістымі перажываннямі Пушкіна да адлюстравання стану маральнасці грамадства — адшукаць у сцэнічным творы Аляксея Ляляўскага можна без асаблівых складанасцяў. Першае абяцанне спраўджваецца (часам) дастаткова просталінейна праз увядзенне карацюткіх дасціпных дыялогаў Пушкіна з няняй перад новым сюжэтам. Больш цікава і глыбока сувязь твораў класіка з яго ўласным жыццём увасабляецца ў «Каменным госці», калі замест статуі Камандора над доннай Ганнай (ці Наталі?) з'яўляецца пасмяротная маска Пушкіна. І менавіта зваротам да жонкі, расчараваным балючым уздыхам: «Донна Ганна!..» — заканчваецца гэтая гісторыя. Што ж да «забранзавеласці» Аляксандра Сяргеевіча, дык рэжысёр з уласцівай яму іроніяй кранае яе праз іншага класіка (што таксама ператварыўся ў помнік) — Моцарта. Ён у спектаклі Ляляўскага прадстаўлены то гіпсавымі бюстамі, якія па смерці кампазітара спакоўваюць у чорны поліэтылен, а то і цукеркамі, што смачна і без усялякай павагі да высокага мастацтва каштуюць пад гукі Моцартавай музыкі. Кожная з «Маленькіх трагедый», чый хрэстаматыйны тэкст асабліва не зменены, ператворана Аляксеем Ляляўскім у аповед аб адным з грахоў (скупасць, зайздрасць, пажадлівасць, блюзнерства), багаты культуралагічнымі адсылкамі. Гэта і разыграны ў асноўным лялькамі-пятрушкамі «Каменны госць», які прымушае ўзгадаць вандроўны характар сюжэта пра Дон Жуана, папулярны сярод лялечнікаў ці не з XVIII стагоддзя, і цудоўныя ў сваёй прыгажосці ды вытанчанасці мініяцюрныя дэкарацыі Тацццяны Нерсісян да «Моцарта і Сальеры», што вяртаюць да эстэтыкі оперных пастановак часоў абодвух кампазітараў. Мастачка, як заўжды, выступае паўнавартасным суаўтарам рэжысёра. Заяўленая тэма граху красамоўна ўвасоблена ў сцэнаграфіі: заднік з выявай Страшнага суда цягам усяго спектакля пераліваецца то спакуслівым залатым, то пякельна чырвоным, каб у «Баляванні падчас чумы» зрабіцца часткай інтэр'еру паўразбуранага храма, дзе месцы абразоў у іканастасе займаюць далёка не святыя персанажы. Іх пазнавальныя і выразныя вобразы ствараюцца адной-дзвюма дэталямі: чырвонай балаклавай у Мэры (Юліі Марозавай) ці белым футрам-палітонам у Вальсінгама (Дзмітрыя Рачкоўскага).

Спектакль дастаткова стрыманы па рэжысёрскіх прыёмах, асабліва на пачатку, часам — пэўна ілюстрацыйны ў адносінах да тэксту. У прыватнасці сцэна ўкрыжавання («Моцарт і Сальеры») ды лялькі-пацукі («Баляванне падчас чумы») выглядаюць як літаратурныя рэмаркі. На сцэне царуе тэкст Пушкіна, які праз асобныя прыёмы, падкрэслена запаволенае, з паўзамі акцёрскае маўленне быццам ачышчаецца ад шалупіння «правільнага» ўспрымання. Тое самае адбываецца з песняй Мэры і гімнам чуме, калі выканаўцы нібыта запрашаюць услухацца ў сэнс асобных словаў і фраз. Такое дамінаванне тэксту кладзецца цяжарам адказнасці на акцёраў, а іх работы — адзін з безумоўна моцных бакоў спектакля. «Вельмі маленькія трагедыі» іграюць чацвёра: Уладзімір Грамовіч, Юлія Марозава, Дзмітрый Рачкоўскі і Дзмітрый Чуйкоў. Кожны бярэ на сябе па некалькі роляў, працуе з лялькамі розных сістэм і так званым жывым, драматычным чынам. Віртуозна ўвасабляе зусім розных герояў (Сальеры, Дон Жуана, Вальсінгама) Дзмітрый Рачкоўскі, якога нават складана пазнаць у «атручвальніку» Моцарта, а роставая лялька Донна Ганна (яе анімуюць Юлія Марозава і Уладзімір Грамовіч) у пэўны момант здаецца жывой істотай.

Верагодна, тыя, хто добра знаёмы альбо захоплены іншымі пастаноўкамі рэжысёра, патрапіўшы на «Вельмі маленькія трагедыі», не спраўдзяць сваіх чаканняў самых вялікіх адкрыццяў ды моцнага эмацыйнага ўзрушэння. Аднак рэжысёрская стрыманасць, адмова ад адкрытай правакацыі ды агаломшання гледача не азначае, што спектаклю бракуе сэнсу альбо глыбіні. Аляксей Ляляўскі пераканаўча даводзіць прызвычаенасць, прыцярпеласць чалавека да граху і трагедыі — перадусім праз дакладна знойдзеную інтанацыю, якая змяняецца ад пабытавай, крыху манатоннай у «Скупым рыцары» да гнятлівай, безвыходнай у «Баляванні падчас чумы». Рэжысёр не ставіць трагедыі, у якіх вірують жарсці: у спектаклі ўсё вельмі спакойна, часам — смешна, часам — сумна. І між тым менавіта праз гэтую «звычайнасць», спакойную халаднаватасць адчуваецца сапраўдны трагізм чалавечага быцця — закінутага, пустога храма, дзе пасялілася Зіма-Чума, а замест псалмоў чуецца металічны шоргат знішчальнага кола ці то фартуны, ці то гісторыі.



Пакой памерам з краіну

«ПАКОЙ ПАМІРАЕ» МІКІТЫ ІЛЬЫНЧЫКА Ў АРТ-ПРАСТОРЫ «ДРУГІ ПАВЕРХ»

ГЭТЫ ПРАЕКТНЫ СПЕКТАКЛЬ З'ЯВІЎСЯ ТАМ, ДЗЕ ЗВЫЧАЙНА ЛАДЗЯЦЦА РОЛЕВЫЯ ГУЛЬНІ ЖЫВОГА ДЗЕЯННЯ (ЛАРПЫ), МАЙСТАР-КЛАСЫ І ВЫСТАВЫ. СА СВАЁЙ ЗАДУМАЙ У НЕТЭАТРАЛЬНАЕ ПАМЯШКАННЕ ПРЫЙШЛА ПАЛІНА ДАБРАВОЛЬСКАЯ, АКТРЫСА ТЭАТРА «ТЭРЫТОРЫЯ МЮЗІКЛА». РЭЖЫСЁРСКУЮ ПРАЦУ ЯНА ПАЧАЛА З УВАСАБЛЕННЯ СЦЭНІЧНЫХ ЧЫТАННЯЎ У ЦЭНТРЫ БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ (ЯНЫ ВЫЛУЧАЛІСЯ АКТУАЛЬНАЙ ТЭМАТЫЧНАЙ І ВІЗУАЛЬНАЙ ІНТЭРПРЭТАЦЫЯЙ), «ПАКОЙ ПАМІРАЕ» — ПЕРШАЯ СУР'ЁЗНАЯ ДЫ, ТАК БЫ МОВІЦЬ, ПОЎНАФАРМАТНАЯ РАБОТА. І — ВЕЛЬМІ ЎДАЛАЯ.

Наста Васілевіч

П'еса Мікіты Ільынчыка ўвайшла ў кароткі спіс маскоўскага фестывалю маладой драматургіі «Любімаўка», а дагэтуль ягоны ж тэкст «урайІліяд» («врайИлиад») апынуўся ў шорце І Конкурсу-фестывалю «WriteBox». Спалучыліся ўсе складнікі, неабходныя для добрага выніку: актуальны тэкст, сучасная рэжысёрская мова, моцны акцёрскі ансамбль (Аляксандр Маўчанаў, Святлана Цімохіна, Кацярына Сірыўля і іншыя) і адметная прастора былога завода. Вядучай тэмай вынікнуў пошук ідэнтычнасці: нацыянальнай, сэксуальнай, прафесійнай і нават сутнаснай. «Пакой паміраe» — спроба знайсці хоць якія арыенціры ў сучасным свеце, асабліва беларускім.

Тэкст зроблены ў жанры мак'юментары — псеўдадакументальнай п'есы, кожная сцэна суправаджаецца пэўнымі каардынатамі, напрыклад «53.976297, 27.417682» — Ждановічы. Паліна Дабравольская пакідае дзеянне ў адным пакоі — ягоныя часткі трансфармуюцца ў розныя лакацыі п'есы: месцы становяцца менш канкрэтызаванымі, а кантэкст пашыраецца, імкнецца аб'яднаць падзеі, выйсці на абагульняючы ўзровень. Сцэнаграфія сімультанная — і белы герметычны кут, і інсталяцыя з тэлевізарамі, і дзвярныя праёмы са святочным дожджыкам.

Дзеянне распачынаецца дыялогам Марыны (Кацярына Сірыўля) і дзеда-ветэрана (Аляксандр Маўчанаў), якога яна даглядае. Спачатку гутарка здаецца бессэнсоўнай: нейкія побытавыя дыялогі, статычныя па сваёй сутнасці — пра халоднае надвор'е, печыва, чарэшні. Дзед кажа прастуджанай Марыне: «Вып і гэтых, як іх», — на што Марына адказвае, маўляў, «пашукаем у бабулі гэтых, як іх». Гэта не столькі крызіс камунікацыі, колькі сведчанне таго, што часам словы непатрэбныя. Парадокс прасочваецца і ў візуальным вырашэнні: Марына дастае цыгарэту, дзед кажа пра запалкі, а яна падпальвае ад запальнічкі — пры гэтым дае зацягнуцца і дзеду. Увогуле і п'еса, і спектакль напоўнены макра-планамі: вось Марына сушыць валасы фенам, які ў пустой прасторы выглядае іншародна, а вось дзед доўга стараецца наслініць старонку газеты і перагарнуць яе. Але ўсе гэтыя буйныя дэталі — як тэкставыя, так і візуальныя — робяцца зыходнымі пунктамі для маштабных рэфлексій. З кантэксту размовы мы даведваемся, што Марына мусіла ўдзельнічаць у парадзе, а праз











ягоныя рэпетыцыі захварэла. А, прыкладам, знаёмства герояў у падвальным бары перакідаецца спробай перачакаць бамбёжку. З побытавых, незразумелых на пачатку дыялогаў вынікаюць значныя сацыяльныя і экзістэнцыяльныя пытанні, дзеянне набывае трагічнае адценне.

Пераходы паміж сцэнамі вырашаюцца праз зацямненне, але, у адрозненне ад тэатра «з калонамі і заслонай», гэта апраўдана, бо дадае пэўнай дакументальнасці і шчырасці: так, ідзе спектакль, тут і цяпер мяняецца мізансцэна, як і ў нашым жыцці. Менавіта прыём з зацямненнем дапамагае надаць тэмпарытму пастаноўкі больш мулкасці — на яе працуе таксама і музычнае рашэнне Эрыка Арлова-Шымкуса.

Адным з лейтматываў спектакля з'яўляюцца тэлевізійныя праграмы — гэта і рэпартаж з парада, і польскія навіны, іх героі глядзяць у варшаўскай кватэры двух эмігрантаў-гомасэксуалаў з Беларусі, і праграма пра здароўе, якой цікавіцца дзед. Усё гэта — сацыяльны кантэкст, яго нельга выключыць са свайго жыцця, на яго вельмі складана паўплываць. Дзе б ты ні знаходзіўся, адмаўляць працэсы глабалізацыі немагчыма.

Інтэлектуалка Марына зрывае сваё вяселле, хаваючыся ў пакоі з вульгарнай майстаркай па манікюры Веранікай (Ксенія Юрэня), а потым яны разам са сведкам у мілітары-касцюме са стужачкай вырашаюць паехаць на Мінскае мора. І распіваюць гарэлку... быццам экспанаты ў сфабрыкаванай музейнай прасторы: каля тэлевізараў з выявай берага, пад песню Ларысы Грыбалёвай «Трошкі сонца ў халоднай вадзе». Акцёры працуюць настолькі блізка да публікі, што з уяўнымі сонечнымі промнямі Марына разнявольваецца якраз пад нагамі гледачоў. Гэта кульмінацыйны момант спектакля — дзяўчына прапануе жыць «тут і цяпер»: трэба абнуліцца, сцерці сябе з гісторыі, як з флэшкі, і пачаць з чыстага аркуша. Смеючыся, героі выпіваюць за «чувакоў з дзіркай у патыліцы», сібіракоў, яўрэяў, немцаў, забітых партызанамі, і партызанаў, забітых немцамі. Але Веранічка піць не хоча, маўляў, сок з мякаццю. Абсурднасць і жудаснасць сітуацыі, разуменне гістарычнага кантэксту выклікае парадаксальнае жаданне люта адмаўляць і пры гэтым часткова прымаць гэткую дзіўную філасофію. Увесь маналог Марыны — шакуючая рэфлексія на траўматычнае мінулае, якое вельмі складана перапрацаваць, — вытрыманы ў жанры «немантажу рэальнасці», пра што распавядаў драматург у адным з інтэрв'ю.

Спектакль Паліны Дабравольскай чымсьці нагадвае раннюю эстэтыку «Тэатра.doc»: выбрана мак'юментарная п'еса з нацыянальнымі кодамі, няма дакументальнага існавання з нуль-пазіцыяй, яскрава прасочваецца псіхалагізм акцёрскага ўвасаблення, яркія тыпажы — але пры гэтым не «чыстыя», а складаныя. Можна вызначыць нейкія алюзіі на пастаноўку «Жыццё ўдалося» паводле Паўла Пражко, аднак размова ўжо не пра «аднаклетачных», а пра рэфлексуючых людзей, якія апынуліся ў пэўнай сацыяльнай сітуацыі. Дарэчы, з алюзіяй на прафесійную тэатральную суполку, дзе ўсё больш маладых рэжысёраў да дваццаці пяці гадоў пераасэнсоўваюць штодзённыя змены і са сваім разуменнем даносяць іх да гледача.

Пэўнай фінальнай кропкай становіцца роставая лялька-мядзведзь (Святлана Цімохіна, яна ж і маці, і эмігрантка), якая спачатку просіць каркавальнік для піва, а потым спявае каля трупаў: «Я ўваскрэсну і спяю на першым дне народзінаў краіны, якая вярнулася з вайны». Гэта можна трактаваць і як сімвал расійскай культуры, што запаланіла постсавецкую прастору, і як пэўную адсылку да трагедыі Чарнобыля (у п'есе мядзведзь уцёк з заапарку). Усё разам стварае постдраматычны мікс, насычаны беларускімі культурнымі кодамі, — смешны і адначасова страшны. Драматург разам з рэжысёркай даследуюць нашу сучасную міфалогію: тут можна знайсці і Заслаўскае вадасховішча, і Ждановічы, і Чыжоўку разам з адключэннем гарачай вады ды павелічэннем пенсій. Каштоўна, што ў маладых людзей атрымаўся далікатны сур'ёзны спектакль, а не плакат ці агітка.

Пры канцы Марына агучвае свае ці аўтарскія ўспаміны — пра хутар, сястру, якая паліла ў тамбуры цягніка, араматызатар-ялінку ў татавым «Фальксвагене». А пакуль пануе перадфінальная ціша, пакой, дзе разгортвалася гісторыя адной сям'і, набывае маштабы беларускага свету... Ⓜ

«Пакой памірае». Сцэны са спектакля.

Фота Сяргея Ждановіча.

Жыццё ў **ружовым** дурмане

«УБАЧЫЦЬ РУЖОВАГА СЛАНА» ПІРЭТ ЯАКС У ТЭАТРАЛЬНАЙ ПРАСТОРЫ «HIDE»

Кацярына Яроміна

Кожны спектакль праекта «HomoCosmos» — зварот да нетрывіяльнай праблематыкі альбо пошук гледзішча, якое дазваляе іначай зірнуць на вядомыя рэчы, а таксама новыя для беларускай тэатральнай прасторы тэксты, айчынныя ці замежныя. Выключэннем не стала і апошняя прэм'ера пад назвай «Убачыць ружовага слана».

Пастаноўка эстонскага рэжысёра Калева Куду паводле п'есы сваёй суайчынніцы Пірэт Яакс, адзначанай у 2011 годзе галоўнай прэміяй конкурсу Эстонскага тэатральнага агенцтва, была прэзентавана ў новай прасторы «HIDE». Гледачы (прынамсі ў першых шэрагах) апынуліся літаральна твар у твар з героямі спектакля — Леві (Іван Трус альбо Дзмітрый Ягораў), ягонай жонкай Сімонай (Кацярына Бондарава), яе сяброўкай Катрын (Анастасія Баброва) ды іх праблемамі, відавочнымі і балючымі для любога грамадства, у тым ліку і для беларускага: пастаноўка «Убачыць ружовага слана» закранае тэмы алкагалізму, дэпрэсіі і зменаў у псіхіцы, таксічных адносін, уцёкаў ад рэальнасці ў свет ілюзій, у пэўнай ступені — дабрабыту як субстытуту шчасця.

У тэксце Пірэт Яакс ёсць цудоўны шматзначны вобраз — ружовы слон, што з'яўляецца назвай элітнага жылога комплексу ў Таліне, а таксама жывёлінкай, якая наведвае алкаголікаў, сімвалам мараў, ілюзій ды адмысловага трызнення. З гэтымі «ружовымі сланамі» і маюць справу героі, перадусім Леві, праз чыё ўспрыманне пададзена ўсё, што адбываецца ў спектаклі.

Леві — чалавек паспяховы (хіба бялюткі эксклюзіўны дыван коштам у некалькі тысяч еўра не сведчанне поспеху?), але няшчасны, бо марыць мець дзяцей, а каханая жонка не ў стане (ці не хоча) іх нарадзіць, дый сама вымагае дапамогі праз сур'ёзныя праблемы са здароўем. На першы погляд, мужчыну можна толькі паспачуваць: як тут не будзеш нервавацца ды прыкладацца да бутэлькі? Толькі «няшчасны» вельмі порстка ператвараецца сапраўдным алкаголікам — тым самым, што ўжо не ў стане аддзяліць рэальнасць ад трызнення, не жадае прызнаваць уласныя памылкі, а ў сваім, здаецца, цалкам нармальным імкненні займець ідэальны свет сямейнага шчасця, дзе ёсць і дом ля мора, і дзіцячы смех, не цураецца ні псіхалагічнага, ні фізічнага гвалту.

Апошні, дарэчы, вельмі натуралістычна ўвасоблены ў спектаклі Калева Куду, і разам з павышанай эмацыйнасцю, экспрэсіўнасцю акцёрскага існавання, якія далёка не заўсёды выглядаюць натуральна, гэта бянтэжыць, часам нават раздражняе. У прыватнасці так было на перадпаказе сцэнічнага твора, аднак падчас прэм'ерных спектакляў эмацыйная напружанасць ды ўзбуджанасць успрымаліся ўжо больш арганічна. Магчыма, першы раз далося ў знакі акцёрскае хваляванне. Магчыма, сваю ролю адыграла і адрознасць індывідуальнасцяў Івана Труса і Дзмітрыя Ягорава, выканаўцаў ролі Леві. Так ці іначай, але «эмацыйны гіперрэалізм» ва ўвасабленні Калева Куду ўсё адно выглядаў крыху павярхоўным — і ў параўнанні з тэкстам, і са сцэнамі з удзелам Сімоны (вырашанымі цікава й вынаходліва), і з удала знойдзеным вобразам гэтай гераіні — ад аблічча да пластыкі (над апошняй шчыраваў Сяргей Паяркаў), і са сцэнаграфіяй Кацярыны Шымановіч.

Стрыманае, мінімалістычнае і функцыянальнае вырашэнне мастачкі асабліва выразна перадае шматграннасць цэнтральнага вобраза — «ружовага слана». Яркае святло раз-пораз залівае прастору (ад яго часам робіцца няўтульна), ружовы колер шчодра афарбоўвае дзіцячы ровар і бутэлькі з алкаголем, плямамі-пырскамі прысутнічае ў чорных сцэнічных строях Леві і Катрын (чорных, як тая рэчаіснасць, адкуль абодва імкнуцца збегчы), выяўляе прыроду Сімоны, насамрэч — здані, народжанай уяўленнем мужчыны. Ружовы колер мары ў спектаклі ператвараецца колерам хваробы, трызнення, атрутных ілюзій, якія перашкаджаюць жыць. Але разуменне ўсяго гэтага надыходзіць толькі бліжэй да фіналу, і гэтая акалічнасць — адна з прывабных рысаў спектакля.

За развіццём сюжэту пастаноўкі цікава сачыць, а развязка з'яўляецца калі і не цалкам непрадказальнай, дык дакладна нечаканай для многіх. Разам з асобнымі знаходкамі, важкай і складанай праблематыкай, добрым драматургічным матэрыялам, новую пастаноўку «HomoCosmos» можна назваць як мінімум вартай увагі. Вядома, усё пералічанае не здымае тых спрэчных момантаў, што мае работа Калева Куду, але ж ідэальны спектакль — што той ружовы слон: мара, а ідэал усё адно ў кожнага будзе свой. Ⓜ

Іван Трус (Леві) і Кацярына Бондарава (Сімона).
Фота Ганны Шарко.

4 ліпеня ў рускамоўны пракат выходзіць паўднёвакарэйская стужка **«Паразіты»**, уладальніца «Залатой пальмавай галіны» Канскага міжнароднага кінафестывалю гэтага года. Сатырычная драма рэжысёра Пон Джун-Хо распавядае гісторыю дзвюх сямей, беднай і багатай, якім даводзіцца суіснаваць пад адным дахам.

Карціна **«Двайное жыццё»** французскага рэжысёра Аліўе Асаяса ўбачыла свет у конкурснай праграме Венецыянскага фестывалю ў верасні 2018 года. Галоўныя ролі ў гэтай дасціпнай размоўнай камедыі выканалі Жульет Бінош і Гіём Канэ.
Па-руску фільм Асаяса з'явіцца 4 ліпеня.


1.


2.

З 7 па 14 ліпеня ў Ерэване пройдзе міжнародны кінафестываль **«Залаты абрыкос»**. Ён адбываецца штолета з 2004 года пад дэвізам «Перакрыжаванні культур і цывілізацый». Фэст спецыялізуецца на прэм'ерах стужак з бліжэйшых да Арменіі краін і дэманструе самыя важныя навінкі сусветнага кіно. Фестываль, на чале якога — кінарэжысёр Аруцюн Хачатран, складаецца з дзвюх частак. У міжнародную ўваходзяць секцыі поўнаметражнага, кароткаметражнага і дакументальнага кіно. Секцыя «Армянская панарама» ўтрымлівае паказы ігравога, дакументальнага, анімацыйнага кіно, зробленага як у Арменіі, так і аўтарамі з армянскай дыяспары з усяго свету. Праграмны дырэктар «Залатога абрыкоса» — кінакрытык Сузанна Арацюнян.

11 ліпеня ў рускамоўную прастору выходзіць абсурдысцкая камедыя Джыма Джармуша **«Мёртвыя не паміраюць»**. Стужка, галоўныя ролі ў якой сыгралі галівудскія зоркі Біл Мюрэй, Адам Драйвер, Цільда Суінтан, Хлоя Савіні, Стыў Бушэмі, а таксама з'яўляюцца знакамітыя музыканты Том Уэйтс і Ігі Поп, адкрывала сёлета асноўную конкурсную праграму Канскага кінафестывалю.

Яшчэ адна карціна з конкурснай праграмы Канскага МКФ 2019 года выходзіць у рускамоўны пракат 11 ліпеня. **«Спакуса»** Жусцін Трые распавядае аб складаным выпадку ў жыцці спецыялісткі па псіхатэрапіі, на прыём да якой трапляе няпростая пацыентка. У фільме здымаліся знакамітыя французскія акцёры Адэль Экзаркопулас і Гаспар Ульель.




3.

З 12 па 20 ліпеня адбудзецца дзясяты **Адэскі міжнародны кінафестываль**. Яго конкурсная канцэпцыя прадугледжвае паказ высокамастацкіх поўнаметражных твораў, прызначаных для шырокай аўдыторыі, або арт-мэйнстрыму, як гэта называюць арганізатары. Апрача міжнароднай, Адэскі фестываль прапануе нацыянальную праграму, якая лічыцца крытыкамі лепшай магчымасцю азнаёміцца з сучасным украінскім кіно. Фэст знакаміты і сваімі паказамі на легендарных Пацёмкінскіх сходах, дзе звычайна дэманструюць сусветную класіку. Нагадаем, што летась Гран-пры Адэскага міжнароднага кінафестывалю, які прысуджаецца рашэннем глядацкага журы, атрымала стужка «Крышталь» беларускай рэжысёркі Дар'і Жук.

З 16 па 22 ліпеня ў адзінаццаты раз пройдзе міжнародны кінафестываль у косаўскай Прышціне. Ён канцэптуальна прысвечаны карцінам на тэму маргіналізаваных груп у грамадстве, уключаючы жанчын, моладзь, ЛГБТ-кам'юніці ды этнічных меншасцяў. Гасцямі фэсту ў розныя гады сталіся значныя фігуры сусветнага кіно, такія як, напрыклад, Стывен Фрырз і актрыса Ванэса Рэдгрэйв. На фестывалі існуе і спецыяльная секцыя з гаваркой назвай «Балканскі конкурс».

25 ліпеня з нагоды дваццацігоддзя са дня прэм'еры на рускамоўныя экраны выходзіць адрэстаўраваная версія самага знакамітага фільма галівудскага рэжысёра Дэвіда Фінчара **«Байцоўскі клуб»**. Імгненна стаўшы культавай, карціна была знятая па не менш знакамітым рамане амерыканскага пісьменніка Чака Паланюка і ў свой час выклікала буру разнастайных эмоцый.

Нямецкая стужка **«Праца без аўтарства»** рэжысёра Фларыяна Хенкеля фон Донэрсмарка распавядае пра неверагоднае жыццё адной закаханай пары падчас існавання двух таталітарных рэжымаў — нацысцкага і савецкага. Упершыню карціна


4.

ўбачыла свет у асноўнай конкурснай праграме леташняга Венецыянскага міжнароднага кінафестывалю. Фон Донэрсмарк найбольш знакаміты сваёй папярэдняй стужкай «Жыццё іншых», якая атрымала прыз Амерыканскай кінаакадэміі «Оскар» за лепшы неангламоўны фільм за 2007 год. У рускамоўных кінатэатрах «Працу без аўтарства» можна пабачыць з 25 ліпеня.

Стужка рускамоўнага амерыканца Кірыла Міханоўскага **«Give Me Liberty»** выходзіць на постсавецкай прасторы 25 ліпеня. На Канскім фестывалі ў траўні яна была паказана ў межах праграмы «Двухтыднёвік рэжысёраў» і стала адной з лепшых на сёлетнім фэсце незалежнага амерыканскга кіно «Sundance». Фільм расказвае гісторыю з жыцця сям'і, якая складаецца з прадстаўнікоў трох пакаленняў расійскай міграцыі ў сучаснай Амерыцы.

1. «Паразіты» Пон Джун-Хо.
2. «Спакуса» Жусцін Трые.
3. «Двайное жыццё» Аліўе Асаяса.
4.«Give Me Liberty» Кірыла Міханоўскага.

Каны 2019: Дарога перамен

Антон Сідарэнка

КВЕНЦІН ТАРАНЦІНА, ПЕДРА АЛЬМАДОВАР, ДЖЫМ ДЖАРМУШ, ТЭРЭНС МАЛІК, МАРКА БЕЛОКІА, АБДЭЛАЦІФ КЕШЫШ... КОНКУРСНАЯ ПРАГРАМА КАНСКАГА ФЕСТЫВАЛЮ ЗАЎСЁДЫ МІЛЬГАЦІЦЬ ІМЁНАМІ ЗНАКАМІТЫХ КІНЕМАТАГРАФІСТАЎ, АЛЕ НА ГЭТЫ РАЗ ІХ КОЛЬКАСЦЬ АГАЛОМШВАЛА. КАЛІ Ў СЯРЭДЗІНЕ КРАСАВІКА НА АДМЫСЛОВАЙ ПРЭС-КАНФЕРЭНЦЫІ БЫЛА ПРАДСТАЎЛЕНА ПРАГРАМА СЕМДЗЕСЯТ ДРУГОГА ПА ЛІКУ ФЕСТЫВАЛЮ, ПАДАЛОСЯ НАВАТ, ШТО ЎСЕ ГУЧНЫЯ СУСВЕТНЫЯ ПРЭМ'ЕРЫ КІНАСЕЗОНА АДБУДУЦЦА МЕНАВІТА Ў ГЭТЫМ ТРАЎНІ. СЁЛЕТА ПРАДСТАЎНІКІ МАСМЕДЫЯ, КІНАБІЗНЭСУ І КІНАМАНЫ З УСЯГО ЗЯМНОГА ШАРА ЛІТАРАЛЬНА АТАКАВАЛІ КАНЫ. З АСАБЛІВЫМ ІМПЭТАМ ЯНЫ АТРЫМЛІВАЛІ АКРЭДЫТАЦЫЙНЫЯ БЭЙДЖЫ І СТАНАВІЛІСЯ Ў БЯСКОНЦЫЯ ЧЭРГІ Ў ГЛЯДЗЕЛЬНЫЯ ЗАЛЫ ЗНАКАМІТАГА ПАЛАЦА ФЕСТЫВАЛЯЎ НА ЎЗБЯРЭЖНАЙ КРУАЗЭТ. РЭДАКТАР АДДЗЕЛА КІНО НАШАГА ЧАСОПІСА БЫЎ АДЗІНЫМ У ГЭТЫМ ГОДЗЕ ПРАДСТАЎНІКОМ БЕЛАРУСКІХ СМІ НА ФРАНЦУЗСКАЙ РЫЎЕРЫ І РАЗАМ З ЗАМЕЖНЫМІ КАЛЕГАМІ ПЕРШЫМ НА СВАЕ ВОЧЫ ПАБАЧЫЎ ГАЛОЎНЫЯ ТРЭНДЫ СУСВЕТНАГА КІНО.





Літаральна за паўтара месяца да пачатку фестывалю з жыцця пайшла Аньес Варда (1928–2019) – адна з найбольш уплывовых постацей еўрапейскага аўтарскага кіно XX стагоддзя. Канскі фестываль аддаў даніну павагі яе памяці, змясціўшы фота са здымак аднаго з яе фільмаў на свой афіцыйны постар.

Няглядзячы на тое што Канскі фестываль пакуль не дапускае ў конкурсныя праграмы стужкі, фінансаваныя анлайн-платформамі і не прадугледжаныя да кінапракату, семдзесят другі фэст, на думку многіх экспертаў, відавочна, стаў важным паваротным пунктам ад haute couture да prêt-à-porter у фестывальным праграмаванні. Перад мастацкім дырэктарам Цьеры Фрэмо ў гэты раз стаяла асабліва няпростая задача. Трэба было адабраць у конкурсныя праграмы як мага больш фільмаў аўтараў з гучнымі імёнамі і не забывацца пра тое, што новы час ужо наступіў. Фрэмо вырашыў задачу з адпаведнай французу вытанчанай прыгажосцю. Разам з новымі стужкамі ўлюбёнцаў канскай аўдыторыі ў галоўным конкурсе апынуліся не радыкальныя фестывальныя эксперыменты (сёлета яны таксама былі, але не ў конкурсе і пра іх ніжэй), а цалкам сабе жанравыя карціны, якія праз колькі часу могуць сабраць у кіназалах годную касу.

Знакамітае аўтарскае кіно другой паловы ХХ стагоддзя рухалася адначасова з усім чалавецтвам. Лепшыя стужкі Федэрыка Феліні, Інгмара Бергмана, Андрэя Таркоўскага — кожная па-свойму распавядала пра складаную гуманітарную падаплёку ўсіх зменаў, якія адбываліся з грамадствам у развітых краінах і ролі асобы ў іх. У дзевяностыя аўтарскае кіно стала больш герметычным, арыентаваным на адлюстраванне ўнутранага свету мастака. Узнікала плынь так званага фестывальнага кіно, адарванага ад камерцыйнага кінапракату і не разлічанага на ўспрыманне шараговага гледача. Фэст у Канах, як і мерапрыемствы ў Венецыі і Берліне, стаў дэманстрацыяй авангарднай кінамоды. Канскія прэм'еры ў большасці не пакідалі прасторы спецыялізаваных арт-хаўсных кінатэатраў, а гледачы паступова падсаджваліся на тэлевізійныя фільмы, якія з пачатку двухтысячных усё часцей паказвалі неблагі мастацкі ўзровень. Нарэшце, прыход у фестывальнае кіно ў якасці інвестараў анлайн-платформ канчаткова хіснуў маятнік у бок стужак для малога экрана. Вядучыя рэжысёры свету пачалі працаваць на тэлевізійную аўдыторыю.

Апрача таго, паміж трыма галоўнымі кінафестывалямі класу «А» заўсёды існавала канкурэнцыя за гучныя імёны. Аўтарскае кіно ў сучасным яго разуменні нарадзілася ў шасцідзясятыя гады мінулага стагоддзя, Берлін, Венецыя і Каны хутка сталі яскравымі сімваламі высокага кінамастацтва. Але паступова менавіта Канскі чырвоны дыванок стаў самым пажаданым. У апошнія дзесяцігоддзі Венецыянскі МКФ, як і Берлінале, задавольваліся тымі стужкамі, якія з нейкіх прычын не маглі пераадолець высокія патрабаванні канскіх адборшчыкаў. І праз пару гадоў усё рэзка змянілася. Як тое заўсёды бывае ў кіно, змены прыйшлі разам з тэхнічным прагрэсам: анлайн-платформы, самай буйной і ўплывовай з якіх з'яўляецца амерыканскі «Нэтфлікс», раптам і назаўжды змянілі правілы паводзін на сусветным кінарынку. Хатні прагляд і тэлевізійныя серыялы складаюць цяпер моцную канкурэнцыю фільмам на вялікім экране, але якраз на апошнія і скіраваны буйныя кінафорумы. Канфлікт інтарэсаў наўпрост адбіўся на сусветным фестывальным руху. Калі фэсты ў Берліне і Венецыі не ставяць абавязковай умовай для ўдзельнікаў кінатэатральны пракат фільмаў, то Каны наадварот. Стужкам, якія фінансуюць анлайн-платформы і якія наўпрост трапляюць цяпер на хатнія экраны, у Палац фестываляў на Круазэт уваход забаронены.

Пры новым раскладзе Каны пачалі губляць гучныя сусветныя прэм'еры. Вось і галоўная леташняя прэм'ера, аскараносная стужка «Roma» мексіканца Альфонса Куарона, убачыла свет на венецыянскім востраве Ліда. Але наўпрост звязаная з французскай кінапракатнай індустрыяй дырэкцыя Канскага фестывалю не здавалася. Конкурсная праграма сёлетняга фэсту падбіралася з асаблівым імпэтам. І тое, што Квенцін Таранціна і Абдэлаціф Кешыш у апошні момант, але ўсё-ткі паспелі прывезці на Французскую Рыўеру свае новыя карціны, таму яскравы доказ. Аднак, як тое часта бывае, магія імён сама па сабе не стала гарантыяй поспеху. Практычна з першых конкурсных дзён акрэдытаваныя на фестывалі прадстаўнікі масмедыя пачалі спакваля бурчэць пра «нізкі ўзровень» сёлетніх Канаў. Справа, зразумела, была не ва ўзроўні: кожны год ад фільмаў класікаў кіно ў Канскім конкурсе чакаюць нейкіх адкрыццяў — і кожны раз абавязкова расчароўваюцца ад сваіх завышаных чаканняў. Але сёлета адкрыцці адбываліся ў іншым кірунку, аб чым сведчыць хаця б фільм-пераможца.

«Паразіты» карэйскага рэжысёра Пон Джун-Хо — займальная сатырычная камедыя, вельмі далёкая ад радыкальных аўтарскіх эксперыментаў, якіх прызвычаіліся чакаць ад Канскай праграмы. Пон Джун-Хо не дэбютант у Канах, два гады таму яго антыўтапічная сатыра «Окча» рэзка падзяліла фестывальную аўдыторыю на два супрацьлеглых лагеры. У гэты раз рэжысёр, што працуе на мяжы аўтарскага кіно, але ўсё ж не забываецца пра камерцыйны разлік, прыехаў на Круазэт яўным фаварытам нават на фоне заяўленых у праграме Таранціна, Альмадовара і Джармуша. І «Залатая пальмавая галіна», якую ён у выніку атрымаў, стала заканамернай. Журы пад старшынствам мексіканца Аляхандра Гансалеса Ін'ярыту відавочна ўпадабала «Паразітаў» не толькі за дасціпныя жарты. Пон Джун-Хо ў сюжэце сваёй стужкі (а ён адначасова з'яўляецца і аўтарам сцэнарыя) падняў вельмі актуальную праблему раздзялення людзей у сучасным грамадстве. Тая самая класавая барацьба, прывід якой, здавалася, знік тры дзесяцігоддзі таму разам з прывідам камунізму, набывае ў «Паразітах» новы сэнс. Удача фільма, відавочна, у тым, што Пон Джун-Хо не імкнецца расстаўляць маральныя акцэнты, навешваць нейкія ярлыкі. У яго карціне няма добрых або дрэнных персанажаў. Адносіны, у якія ўступаюць прадстаўнікі двух супрацьлеглых лагераў, умоўна «бедных» і ўмоўна «багатых», цяжка назваць класавай барацьбой у літаральным сэнсе. Бадай, Пон Джун-Хо на сённяшні момант лепей за іншых аўтараў дэманструе некалі добра вядомую сітуацыю «нізы не хочуць, вярхі не могуць».

Вельмі займальнае, з парадаксальнымі, часам спрэчнымі жартамі кіно пралятае для гледача куды хутчэй за заяўленыя ў праграме дзве гадзіны. Відовішчнасць, сацыяльны пасыл, жанравая скіраванасць карэйскага фільма з высокай верагоднасцю скораць не толькі канскае журы і фестывальную аўдыторыю.

Стужка Пон Джун-Хо стала першай карэйскай работай, якая атрымала «Залатую пальмавую галіну». Летась вышэйшай адзнакай Канаў быў узнагароджаны яшчэ адзін прадстаўнік Паўднёва-Усходняй Азіі — Хіракадзу Карээда за фільм «Зладзюжкі з крамы». Але калі прыз японскаму аўтару за якраз тыпова фестывальнае кіно быў відавочным кампрамісам, то «Паразіты» спадабаліся і адразу сталі фаварытам і ў прадстаўнікоў прэсы, чыё меркаванне звычайна не супадае з рашэннем журы.

Яшчэ адным фаварытам быў Квенцін Таранціна, які акурат у Канах роўна чвэрць стагоддзя таму стаў лідарам сусветнага кінематографа са сваім «Крымінальным чытвом». «Аднойчы ў Галівудзе», відаць, яго лепшая карціна з часоў дылогіі «Забіць Біла». Выбітны стыліст, Таранціна абраў для свайго новага фільма класічную кінастужку (з яе фільм паказвалі ў Канах) і форму вялікага рамана з некалькімі сюжэтнымі лініямі, што ў канцы складваюцца ў адзінае цэлае. Рэжысёр ізноў у лепшым выглядзе прадэманстраваў сутнасць свайго стылю, у якім элементы жанравага, забаўляльнага кінематографа мінулых часоў віртуозна выкарыстаны ў аўтарскім рэчышчы. «Аднойчы ў Галівудзе» прысвечаны знакамітым падзеям вакол трагедыі з забойствам бандай Чарльза Мэнсана цяжарнай жонкі Рамана Паланскага Шэран Тэйт у 1969 годзе. Ды сэнс фільма не толькі ў абсалютна нечаканай развязцы (яе рэжысёр папрасіў прадстаўнікоў СМІ не раскрываць у сваіх рэцэнзіях), але найперш ва ўдала распрацаванай, насычанай дэталямі атмасферы, выдатнай ігры акцёраў першага галівудскага шэрагу — Брэда Піта, Леанарда Дзі Капрыа, Марго Робі. Як і ў выпадку з «Паразітамі», «Аднойчы ў Галівудзе» — кіно глядацкае, яно не з'яўляецца фестывальным кампрамісам, але парадаксальным чынам, як у лепшыя часы Фабрыкі Мрояў, аб'ядноўвае мастацтва з маскультам.

Квенцін Таранціна стаў адной з нешматлікіх зорак сусветнага кіно, што з'яўляліся не толькі на паказах сваіх фільмаў, але і наведвалі прэм'еры іншых рэжысёраў. Так, аўтар гэтых радкоў, як і іншыя прадстаўнікі прэсы, быў усцешаны раптоўным з'яўленнем Таранціна на паказе стужкі «Ніна Ву» кітайскага рэжысёра Мідзі Зэд, створанай на Тайвані і прэзентаванай у другім па значнасці канскім конкурсе «Асаблівы погляд». Прайшоўся знакаміты амерыканец, які не раз прызнаваўся, што чэрпае натхненне ў кінематографе Паўднёва-Усходняй Азіі, па чырвоным дыванку і перад пачаткам стужкі асноўнага конкурсу «Возера дзікіх гусей» Чжау Іnаня. Зроб-

леная ў мацерыковым Кітаі карціна не знайшла разумення ў журы і прэсы, аднак, на маю думку, была ў Канах адной з найбольш яркіх. Крымінальная гісторыя з відавочнымі адсылкамі да аўтарскага кіно ад Вонг Карвая да Жан-Люка Гадара яскрава дэманструе адваротны бок так званага эканамічнага цуда. Чжау Інань, такім чынам, зняў яшчэ адзін вострасацыяльны фільм з сёлетняй канскай праграмы.

Зрэшты, як і бельгійскія аўтары, улюбёнцы Канаў Жан-Пьер і Люк Дардэны. Іх «Малады Ахмед» парушыў відавочнае табу на паліткарэктнасць, якое існавала не толькі ў прасторы фестывальнага кіно, але і наогул у еўрапейскай інфармацыйнай парадыгме. Калі аўтары таксама конкурснага французскага фільма «Адрынутыя» (рэжысёр Ладж Лі) толькі заявілі пра глабальныя праблемы ў сферы міжэтнічных адносін у шматнацыянальнай Еўропе ды абмежаваліся асабістым канфліктам групы паліцэйскіх і жыхароў аднаго з парыжскіх этнічных гета, то браты Дардэны пайшлі нашмат далей. Іх стужка адна з лепшых за ўсю іх кар'еру, у якой асобнымі радкамі ідуць адразу дзве «Залатыя пальмавыя галіны». Як заўсёды, браты-рэжысёры знялі камерную, аднак ад гэтага не менш цікавую і напружаную драму на мяжы з трагедыяй, аповед пра падлетка з мігранцкай сям'і, што падпадае пад уплыў радыкальных ісламістаў. У адрозненне ад дзясяткаў іншых стужак апошніх некалькіх дзесяцігоддзяў, дзе прадстаўнікі этнічных і рэлігійных меншасцяў паказваліся выключна са станоўчага боку, у «Маладым Ахмедзе» канфлікт пабудаваны менавіта на супрацьстаянні сучаснай еўрапейскай цывілізацыі і экстрэмісцкай трактоўкі ісламскай ідэалогіі. Як і ў іншых стужках Дардэнаў, канфлікт тут не зводзіцца да знешняга: галоўны, і так і не вырашаны, адбываецца ў свядомасці галоўнага героя. Карціну можна лічыць блізкай да крытычнага рэалізму, бо яна прапануе вельмі бескампрамісны погляд на рэчаіснасць, што не прадугледжвае нават магчымасці хэпі-энду. Зрэшты, прыдуманы аўтарамі фінал стужкі таму і выглядае даволі штучным, нават калі ўлічваць магчымасць адкрытай канцоўкі. Ясны, лаканічны стыль, адпрацаваны дзесяцігоддзямі працы ў аўтарскім кіно, быў заўважаны і ацэнены журы — браты Дардэны атрымалі прыз за лепшую рэжысуру, абышоўшы таго самага Таранціна, які гэтага прыза таксама безумоўна заслугоўваў.

Яшчэ адзін майстар-клас даў у асноўным конкурсе ветэран ужо брытанскага кіно і гэтаксама ўладальнік дзвюх «Залатых пальмавых галін» Кен Лоўч. Назву яго стужкі «На жаль, мы не заспелі вас на месцы» ў дачыненні да сюжэта можна прачытаць двухсэнсоўна. Галоўны герой карціны ўладкоўваецца ў пабудаваны на сучасных інтэрнэт-тэхналогіях кантролю за працоўным часам кур'ерскі сэрвіс і пакідае гэтую фразу ля дзвярэй кліентаў, якія яго не дачакаліся. Адначасова разгортваецца драма ў сям'і галоўнага героя — пад уплывам цяжкага фінансавага становішча дарослыя члены сям'і вымушаны ўвесь час знаходзіцца на працы, праслаўтая ячэйка грамадства пачынае рассыпацца на вачах. Для фестывальнай аўдыторыі тут нічога новага не было, бо Кен Лоўч у жыцці і ў сваіх працах заўсёды прытрымліваецца левых поглядаў і дэманструе цяжкае становішча нізоў капіталістычнага грамадства. Але прадказальнасць не можа сапсаваць высокай якасці рэжысёрскай работы Лоўча, яго вострага рэжысёрскага позірку. У новай стужцы ён на баку так званых ахвяр прагрэсу, сумленных і працавітых брытанцаў, што найбольш пацярпелі ад шэрагу эканамічных хваляванняў апошняга дзесяцігоддзя і патрапілі пад гнёт новага віду эксплуатацыі — лічбавай, праз амаль рабскую працу на анлайн-сэрвісы. Тое, з якім імпэтам «На жаль, мы не заспелі вас на месцы» была адрынута часткай фестывальнай прэсы, чамусьці перадусім маскоўскай, гаворыць, хутчэй за ўсё, што Кен Лоўч патрапіў у чарговую болевую кропку грамадства.

Яшчэ адной важнай праблеме прысвечаны фільм ветэрана італьянскага кіно і таксама сталага наведвальніка канскай праграмы Марка Белокіа «Здраднік». Пры першым набліжэнні фільм падаецца прысвечаным спецыфічна італьянскай праблеме — гістарычнай барацьбе італьянскага грамадства і дзяржавы з сіцылійскай мафіяй у васьмідзясятыя-дзевяностыя гады мінулага стагоддзя. Як і ў шмат якіх сваіх папярэдніх стужках, Белокіа адштурхоўваецца ад рэальных падзей — супрацоўніцтва аднаго з былых босаў мафіі Тамаза Бушэты з правасуддзем. Рэжысёр надае даку-


1.


2.


3.


4.


5.


6.


7.


8.

ментальнаму матэрыялу мастацкую вартасць, ад чаго апошні робіць яшчэ большае ўражанне. Хоць нейкіх значных сюрпрызаў у кірунку развіцця кінамастацтва «Здраднік» не нясе, яго змрачнаватая атмасфера наводзіць на пэўныя думкі і абагульненні. Перамога правасуддзя ў стужцы не выглядае натуральнай і канчатковай, Марка Белокіа з болем перагортвае крывавую старонку ў гісторыі Італіі.
Улюбёнцу Канаў Педра Альмадовару яшчэ далёка да сталага веку італьянскага мэтра, але ён ужо падводзіць вынікі. «Боль і слава» стаў чарговым аўтабіяграфічным опусам іспанца, лепшым за апошнія дзесяць-пятнаццаць год яго творчай кар'еры. Немалую ролю тут адыграў Антоніа Бандэрас — адзін з тых акцёраў, чый удзел у ранніх стужках Альмадовара прынёс абодвум вялікую вядомасць. «Боль і слава» распавядае біяграфію выдуманага героя Бандэраса — залежнага ад наркотыкаў і любоўных успамінаў знакамітага кінарэжысёра. Відавочна, што ў рысах галоўнага героя і яго біяграфіі шмат агульнага з асобай самога Альмадовара. Аднак стужка бярэ найперш не гэтым, а цудоўнай, мяккай атмасферай і пранікнёнай ігрой выканаўца галоўнай мужчынскай ролі. У фільме здымаецца яшчэ адна актрыса Альмадовара, таксама зорка сусветнага кіно Пенелопа Крус. Яна іграе маці галоўнага героя і ніколі не перасякаецца з Антоніа Бандэрасам у адным кадры. Аднак менавіта акцёрскі складнік стаў самым цікавым і моцным месцам стужкі.
Успаміны аб заблытаных рамантычных узаемаадносінах падсілкоўваюць творчасць і франкамоўнага канадца Ксаўе Далана, яшчэ аднаго ўлюбёнца Канаў. Адносіны канскай аўдыторыі да Далана лепш за ўсё характарызуе восем з паловай хвілін авацыі, якой дваццаціпяцігадовы рэжысёр (нядаўна называны канскім вундэркіндам) быў удастоены пасля фінальных цітраў яго стужкі ў галоўнай фестывальнай залі Гран-Люм'ер. «Маціас і Максім» вельмі адрозніваецца ад папярэдніх работ аўтара сваёй дарослай інтанацыяй. Далан больш не гуляе ў кіно, з тым жа самым наборам жыццёвага вопыту і рэфлексіяй адносна пачуццяў юных жыхароў аднапавярховай Канады ён перайшоў да вельмі якаснай кінематаграфічнай прозы і глыбокай псіхалагічнай рэфлексіі. Аднак актуальных палітычных і сацыяльных трэндаў яго новая карціна дакранаецца толькі апасродкавана. «Маціас і Максім», наўмысна зняты і паказаны ў Канах, як і фільм Таранціна, з кінастужкі, прасякнуты інтанацыяй камернага, герметычнага кіно, якое адсылае нас да нядаўняга мінулага, а не да сучаснага або будучыні.
Па-за часам намагаецца быць іншы ветэран сусветнага кіно, амерыканскі класік Тэрэнс Малік. Яго «Схаванае жыццё» таксама заснавана на рэальнай гісторыі — аўстрыйскага фермера, які адмовіўся даваць прысягу на вернасць Гітлеру і нацыстам і быў за гэта пакараны смерцю. Фільм падзяліў фестывальную аўдыторыю на дзве часткі. Першая з захапленнем успрыняла складаную аўтарскую канцэпцыю Маліка — запаволенае разгортванне падзей у амаль трохгадзіннай карціне, вельмі складаную аператарскую працу і музычнае суправаджэнне, якое аб'ядноўвае ў сабе мноства кампазітараў — ад Іагана Себасцьяна Баха да Арва Пярта. Рэжысёрская канцэпцыя і манера Тэрэнса Маліка адсылае нас да часоў сімвалізму ў кіно, што, аднак, цяпер выглядае складанай, а ігра вельмі добрых еўрапейскіх акцёраў — празмернай. Прынцып, па якім пабудавана стужка, становіцца зразумелым у яе першыя дваццаць хвілін, і рэшту часу глядач проста чакае вядомай па анатацыі развязкі. Нездарма канскае журы ніяк не адзначыла фільм Маліка.
Роўна як і новы опус былога трыумфатара Канаў Абдэлаціфа Кешыша. Першая частка яго новай дылогіі «Мектуб. Маё каханне» пра жыццё моладзі на міжземнаморскім узбярэжжы Францыі ў сярэдзіне дзевяностых была паказана два гады таму на фестывалі ў Венецыі. Фінал гісторыі аўтар «Жыцця Адэль» прывёз у Каны адразу з мантажнага стала, таму яна не мела нават пачатковых і фінальных цітраў. І наогул была вельмі падобная да нейкай працоўнай версіі — тры з паловай гадзіны знятых амаль у рэальным часе падзей, якія складаюцца толькі з трох сцэн, прычым адна з іх з вельмі натуралістычнай эратычнай выявай. Канскі фестываль бачыў і больш радыкальныя аўтарскія эксперыменты, тым больш іх бачыў сучасны глядач, таму стужка Кешыша на фоне астатняй праграмы выглядала яўным правалам.


9.


10.


11.


12.

Сам рэжысёр відавочна гэта адчуў і парушыў Канскі этыкет, пакінуўшы глядзельную залю да сканчэння карціны і пратакольных апладысментаў.

На фоне вострасацыяльных выказванняў Кена Лоўча, братоў Дардэнаў, відавішчных «Паразітаў» Пон Джун-Хо і спавядальнага фільма Педра Альмадовара «Мектуб. Маё каханне. Intermezzo» асаблівага ўражання не зрабіў. Але журы і значная частка аўдыторыі падтрымала стужку «Атланцік» канскай дэбютанткі, дачкі сенегальскіх уцекачоў Маці Дзіап. Маладая рэжысёрка, якая вырасла ўжо ў Францыі ў багемным асяродку, атрымала другую ў Канах па важкасці адзнаку — Гран-пры журы. Рамантычную, а ў нечым містычную гісторыю, што паказана ў «Атланцік», таксама вельмі цяжка ўявіць у шырокім пракаце. Хутчэй за ўсё, Маці Дзіап узяла ўвагу канскага журы нязмушаным харастwом дэбютнага погляду на кіно і жыццё, які нячаста сустрэнеш у выпускнікоў сучасных кінашкол. Зразумела, нечаканы поспех дэбютанткі можна пры жаданні абвясціць палітычным жэстам з боку журы, што быў прызваны кампенсаваць недахоп рэжысёрак у абедзвюх конкурсных праграмах.

Вялікія надзеі ў асноўным конкурсе ўскладаліся на вопытную Джэсіку Хаўснер з яе антыўтопіяй «Малы Джо». Аўстрыйская рэжысёрка ўпершыню здымала на англійскай мове і мо таму ўсе постаці ў фільме атрымаліся вельмі ненатуральнымі. Канцэпцыя стужкі, у тым ліку візуальная, задушыла магію простага бачання, якой адрозніваюцца папярэднія карціны Хаўснер. Аўтарка спрабуе пазбегнуць празмерных эмацыйных эфектаў, але ў выніку яе стужка атрымалася занадта манатоннай і нецікавай. Як пісалі ў рэцэнзіях, «Малы Джо» атрымаўся нечым падобным да чарговай часткі папулярнага тэлевізійнага серыяла «Чорнае люстэрка» і ніяк не цягне на поўнаметражны фільм, тым больш у асноўнай праграме Канскага фестывалю.

Што тычыцца жаночай тэмы на фэсце, то журы адзначыла французскую аўтарку Селін Ск'яма за лепшы сцэнарый да яе стужкі «Партрэт жанчыны ў агні». У адрозненне ад шматлікіх мужчынскіх поглядаў на адносіны паміж істотамі супрацьлеглага полу, Ск'яма прапанавала жаночы погляд на свет жанчын. «Партрэт жанчыны ў агні» — падкрэслена феміністычны, пачынаючы з прафесіі мастачкі галоўнай гераіні, рэдкай да заяўленага ў сюжэце другой паловы васямнаццатага стагоддзя, заканчваючы непазбежнай у дадзеным выпадку тэмай забароненага кахання. Пазбаўлены нейкіх значных спецэфектаў, фільм Селін Ск'яма прываблівае менавіта сваёй драматургіяй, якая падаецца на першы погляд вельмі простай, але потым здзіўляе сваёй нязмушанай прыгажосцю.

Стужка Ларысы Садзілавай «Аднойчы ў Трубчэўску», што распавядае гісторыю сучаснай Ганны Карэнінай, відавочна спрабуе прыняць да ўвагі адразу абодва пункты гледжання, жаночы і мужчынскі. Плюсы гэтай карціны навідавоку — ясная, дакладная рэжысура, трапныя вобразы сучаснай правінцыйнай Расіі, універсальная гісторыя, зразумелая інтэрнацыянальнай аўдыторыі. Гэты фільм больш за іншыя можна было назваць глядацкім. Нездарма ён выклікаў адно станоўчыя эмоцыі ў аўдыторыі. Так, women's power відавочна бракавала ў абедзвюх конкурсных праграмах. Прытым што на экране гераіні даўно перастаюць выконваць фармальныя функцыі жонак і сябровак галоўных герояў. Такі сённяшні глядацкі запыт, і кіно яго адлюстроўвае.

Яшчэ адну расійскую стужку ў конкурсе «Асаблівы погляд» можна таксама назваць жаночай, хоць зняў яе мужчына. Для Канцеміра Балагава карціна «Дылда» стала другой у фільмаграфіі і ўжо другім паяўленнем у Канах — якасць і стыль рэжысуры гэтага маладога аўтара нагадвае аб лепшых часах аўтарскага кіно. Балагаў паказаў сябе дастойным паслядоўнікам свайго настаўніка Аляксандра Сакурава, але прадэманстраваўшы свой асабісты аўтарскі стыль. Па словах рэжысёра, пры напісанні сцэнарыя ён чэрпаў натхненне з кнігі Святланы Алексіевіч «У вайны не жаночы твар». Разам з суаўтарам сцэнарыя, вядомым расійскім пісьменнікам Аляксандрам Церахавым, рэжысёр прыдумаў гісторыю чалавечай трагедыі, арыгінальную па форме і ўніверсальную па змесце. У нейкім сэнсе менавіта фільм Балагава можна лічыць галоўным асабістым адкрыццём аўтара гэтых радкоў на Канскім фестывалі. У тым, што ў сусветным кіно з'явіўся новы моцны рэжысёр, няма ніякіх сумненняў.

Прыход новых часоў дэманстраваў пазаконкурсны паказ дзвюх серый тэлевізійнага фільма «Too Old To Die Young» («Надта стары, каб памерці ма-

ладым») Нікаласа Віндынга Рэфна, выхад якога плануецца гэтым летам. Тое, што ўбачыла канская аўдыторыя, — сапраўднае вялікае кіно, па праве вартае сусветнай прэм'еры на вялікім экране. Дацкаму рэжысёру, які працуе ў Галівудзе, як мінімум удалося зняць неажыццёўлены некалі Дэвідам Лінчам серыял «Малхоланд Драйв». Глянцавы нуар пра прыгоды кілера з Лос-Анджэлеса зацягвае неверагоднай кінагеніяй. Інфернальная вываратка сонечнай Каліфорніі насычае глядзельную залу першародным жахам. Здаецца, у Рэфна ўслед за тым жа Лінчам атрымалася прыпадняць заслону над крыніцай абсалютнага зла. Паказ стужкі Рэфна ў Канах стаў выдатнай заяўкай на лепшы серыял года.

Яшчэ аднаму ўлюбёнцу Канаў румыну Карнэліу Парумбою ў які раз удалося намацаць тонкую мяжу, за якой губляецца здаровы сэнс нашай рэальнасці. Яго новы фільм «Гамера» (ён жа «Свістуны») не падобны да ўсёй папярэдняй творчасці рэжысёра, як і да ўсёй так званай «румынскай новай хвалі»: чорная абсурдысцкая камедыя з вельмі заблытаным крымінальным сюжэтам. Зняты ў розных краінах фільм пад завязку забіты алюзіямі і цытатамі з кінакласікі і вельмі далёкі ад стылю і ідэалогіі ад іншых фільмаў Канскага конкурсу. Але цудоўна пацвярджае вялікі талент самога Парумбою (які з'яўляецца ў «Гамеры» ў вельмі смешнай ролі-камеа): гранічна простымі выразнымі сродкамі лёгка трымаць увагу гледача на працягу дзвюх гадзін. Пацешнае, лёгкае і сапраўднае кіно.

Нарэшце, эксперыментальны сярэдні метр «Lux Aeterna» («Вечнае святло») француза Гаспара Наэ — радыкальнае прызнанне ў любові да свайго мастацтва рухомага святла. Сорак сем хвілін вар'яцкага мантажу з нейкай умоўнай здымачнай пляцоўкі фільма пра спаленне ведзьмаў, з цітрамі-цытатамі Карла-Тэадора Дрэера, Райнера Вернера Фасбіндэра і Фёдара Дастаеўскага ішло ў Канах па-за конкурсам пад маркай «Начнога прагляду». У вар'яцкім калейдаскопе выбліскаў і агнёў, спрэс процІпаказаным эпілептыкам, з хаосу і мітусні цёмнага кінапавільёна, напаўзразумелай балбатні выканаўцаў (сярод апошніх вылучаецца Шарлота Генсбур) і здымачнай групы нараджаецца нешта чароўнае, прыцягальнае. Гаспар Наэ не шкадуе вочы і эмоцыі гледача, аглушаючы яго мульціэкранам, гукам, святлом, бесперапынным рухам. Калі трэба выбраць фільм-сімвал сёлетняга Канскага кінафоруму, то стужка Гаспара Наэ ідэальна падыходзіць на гэтае месца.

З наступленнем часоў дыгіталізацыі, пераходу кінапракату на лічбавыя тэхналогіі, адмовы ад кінастужкі («Аднойчы ў Галівудзе» ды «Маціяс і Максім» выглядаюць тут, безумоўна, толькі шырокімі аўтарскімі жэстамі) значнасць фестываляў класа «А» як сакральных месцаў сусветнага кінамастацтва імкліва зніжаецца. Калі раней паміж Канскай прэм'ерай, закупкай фільма дыстрыб`ютарамі на тутэйшым кінарынку і выхадам у нацыянальныя кінапракаты праходзілі доўгія месяцы, а то і гады, зараз стужкі, пра якія дае справаздачы фестывальная прэса, з`яўляюцца на вялікім экране праз лічаныя тыдні. Большасць самых гучных прэм`ер гэтага Канскага фестывалю ўжо выходзіць на экраны або рыхтуецца да пракату, і тыя некалькі дзясяткаў тысяч шчаслiўцаў, што атрымалі магчымасць убачыць прэм'еры ў канскіх кіназалах, ужо даўно страцілі статус абраных. Але за Канамі, як ні за якім іншым месцам сусветнага кінафестывальнага руху, захоўваецца статус мерапрыемства з арэолам амаль што рэлігійнага культу. Культу са сваімі рытуаламі, сваімі святарамі і паствай. І гэта нездарма: кіно як усялякае мастацтва пакрывае сабой сферу эмацыйнага, ірацыянальнага. Кінематограф не проста так называюць рэлігіяй XX стагоддзя — і ў стагоддзі XXI прыгожы горад на ўзбярэжжы Міжземнага мора застаецца галоўным месцам паломніцтва адэптаў Дзясятай музы. Ⓜ

Каны — Мінск.

Кадры са стужак:

1. «Аднойчы ў Галівудзе». 2. «Здраднік». 3. «Маціас і Максім».4. «Схаванае жыццё».
5. «Партрэт жанчыны ў агні». 6. «Дылда». 7. «На жаль, мы не заспелі вас на месцы».
8. «Малы Джо». 9. «Адрынутыя». 10. «Мектуб. Маё каханне. Intermezzo».
11. «Атланцік». 12. «Паразіты».13. «Гамера». 14. «Надта стары, каб памерці маладым».
15. «Возера дзікіх гусей». 16. «Малады Ахмед».

Ілюстрацыі прадастаўлены прэс-службай Канскага МКФ.



13.



14.



15.



16.

Юлія Мамедава. Кветкі ламаюць сцены



Нарадзілася ў Жодзіна. У 2002—2007 гг. навучалася на архітэктурным факультэце БНТУ. Сфера творчых інтарэсаў: прадметны дызайн, дызайн інтэр'ераў.
Намінантка міжнароднай прафесійнай прэміі для архітэктараў, дызайнераў і дэкаратараў ADD AWARDS (свяцільня «Dentelle» з калекцыі «Décor Blanc», 2017, калекцыя «Azdoba», 2018). Каміны Мамедавай «Aurum & Black Jack» занялі першае месца на міжнародным конкурсе «Дызайн каміна 2018».
Дызайнерка любіць рознакаляроўе, але пэўны час працавала з брутальнымі матэрыяламі, выразнасць формы якіх не патрабуе дадатковай афарбоўкі. Ці не першая ў краіне распрацоўвала дызайн ракавін, свяцільняў і кашпо з бетону, калі гэта яшчэ не ўвайшло ў моду. Гіпсавыя свяцільні Юліі Мамедавай «Décor Blanc», упрыгожаныя карункавымі выцінанкамі і складкамі арыгамі, выглядаюць паветрана, нібы зроблены з тоўстай белай паперы.
Сінэстэзія — асаблівы від успрыняцця станаў і з'яў, пры якім пачуцці нібы змешваюцца. Чалавек можа бачыць ці адчуваць гук, тэкстуру ці геаметрычную форму мелодыі. Менавіта гэты тэрмін згадваеш, аналізуючы прынты спадарыні Мамедавай («Moss», «Sound») ці калекцыю мэблі «Oxygène» і інтэр'ер для ваннага пакою «Espace», натхнёныя касмічным альбомам Жана-Мішэля Жара. Дызайнерка напаўняе рэчы колерам, эмоцыямі і сэнсамі, натхняецца фларальнымі матывамі, электроннай музыкай і графікай Андрэя Ярашэвіча.
Дзеля папулярызацыі прадметнага дызайну, развіцця беларускага рынку мэблі і прадметаў інтэр'ера Юлія Мамедава прапанавала беларускім кампаніям-вытворцам паўдзельнічаць у конкурсе і ў якасці прыза атрымаць дызайн унікальнага прадмету інтэр'ера. Па меркаванні Юліі, толькі прадметы дызайну, што маюць эмацыйнае і культурнае значэнне, здольныя прыводзіць у рух спажыўцоў.
Летась «новы традыцыйны прынт ад беларускай дызайнеркі» быў адзначаны вядомым дызайн-парталам Elle.Decoration. Зламаць успрыняцце нацыянальнага арнаменту як «бабульчынага», «вясковага» і нават «калгаснага» — задача, якую Юлія вырашае ў сваёй калекцыі тэкстылю, мяккай мэблі і шпалераў «Azdoba». Але калі вы, захопленыя калекцыяй, шукаеце, дзе набыць крэслы альбо шпалеры з яскравымі прынтамі, мушу расчараваць: гэта толькі 3D-візуалізацыя. Чаму айчынныя вытворцы не становяцца ў чаргу па элегантны сучасны дызайн ад беларускіх аўтараў?.. Выдае на тое, што прадметны дызайн у Беларусі сёння — справа энтузіястаў-адзіночак, часцяком няўдзячная і энергазатратная. Даводзіцца прабіваць бетонную сцяну, нават калі вырабляеш найвытанчанейшы парцалянавы посуд з кветкавымі матывамі ў стылі сецэсіі ці пасцельную бялізну з беларускімі ўзорамі.

Я вырашыла паступаць на архітэктуру толькі ў пачатку выпускнога класа. Звычайна студэнты архітэктурнага факультэта БНТУ — былыя вучні спецыялізаваных каледжаў і мастацкіх школ. Мне, вучаніцы лінгвістычнага класа, без неабходных мастацкіх навыкаў у ліцэі, дзе рыхтуюць будучых архітэктараў, было нялёгка. Малявала прымітыўныя рэчы, як казаў настаўнік па малюнку, — Віня-Пыхаў, а для паступлення быў патрэбны малюнак акадэмічны. Многія не верылі ў мяне і не заўсёды ў ветлівай форме пра тое казалі.

Архітэктурная адукацыя дала мне фундамент, навыкі структуравання, і тое пакінула адбітак на маёй, хоць і аддалена звязанай з архітэктурай, дзейнасці. Лічыцца, што ў дызайнеры пасля атрымання такой адукацыі ідуць тыя, хто не здолеў стаць архітэктарам. Але я хачу зрабіць іншы акцэнт: я знайшла сябе ў дызайне, бо нікому не хацела даводзіць, што я добры архітэктар. І не кожны архітэктар здолее стаць дызайнерам, хоць многія аб гэтым гучна заяўляюць.

Архітэктары працуюць з вялікімі маштабамі, а мне больш падабаецца корпацца ў дробязях. Расставіць па кутах мэблю — тое праца дэкаратара. Дызайн інтэр'ера мяркуе, што нейкія прадметы ты ствараеш сам, дадаючы індывідуальнасці. Пры праектаванні я заўсёды акцэнтую ўвагу на дэталях, намагаюся дасягнуць унікальнасці за кошт распрацоўкі індывідуальных прадметаў мэблі і аксесуараў. Гэта і прывяло мяне ў прадметны дызайн.

Я працую для людзей, не абмежаваных страхамі, прымхамі і жаданнем не выдзяляцца. Для тых, хто хоча разабрацца ў сабе, не ісці за стэрэатыпамі. У мяне ёсць імкненне ачалавечыць асяродак пражывання, бо адсутнасць эмоцый у стандартных вырабах адчужае чалавека ад яго непасрэднага атачэння. Людзі часта робяць рамонт, а потым не могуць зразумець, чаму жыць у інтэр'еры не так утульна, як бы ім хацелася. Гэта адбываецца таму, што прастора запаўняецца «функцыяй», а рэчы застаюцца «пустымі», яны не маюць эмацыянальнай каштоўнасці для яе ўладальнікаў. Я — за доўгія стасункі з прадметамі, супраць спажывальніцтва і пастаяннага абароту непатрэбных рэчаў.

Мне не хочацца абмяжоўваць сябе рамкамі пэўнага стылю. Мой стыль — самавыяўленне, дызайнам я даношу свае думкі. А на гэтыя думкі ўплываюць розныя фактары, якія накіроўваюць і вядуць мяне туды, дзе я ёсць, а я не супраціўляюся, бо мне падабаюцца трансфармацыі ўласнай творчасці. Мне блізкія прыродная палітра, акруглыя і мяккія формы, натуральныя матэрыялы і кветкавыя прынты. Увогуле мне калі-нікалі кажуць, што мой почырк угадваецца ў розных маіх працах, якія, на першы погляд, не маюць нічога агульнага. Мне здаецца, справа ў смелым абыходжанні з колерам і парушэнні ўсіх правіл. Такім чынам — хай будзе колер і далоў усе правілы!

На пачатку свайго творчага шляху, калі ўва мне яшчэ жыў архітэктар, я эксперыментавала з рознымі матэрыяламі — бетонам, гіпсам... Адтуль і лаканічнасць, і акцэнт на форму. У Мінску на той час (2012—2013) было вельмі мала людзей, якіх маглі зацікавіць бетонныя ракавіны ці свяцільні. Існавала вялікая насцярожанасць да ўсяго незвычайнага. А сёння такія вырабы з бетону актыўна прадаюцца ў многіх краінах СНД, у тым ліку і ў нас.

Я не імкнуся стварыць беларускі стыль, камусьці нешта давесці. Я імкнуся да пошуку новых і незвычайных рашэнняў на аснове пераасэнсавання і развіцця існуючага культурнага вопыту. Нацыянальныя ўзоры з'яўляюцца для мяне крыніцай натхнення, я шмат працую з імі і пры гэтым не намагаюся быць «у трэндзе». Кожны арнамент складаецца з сімвалаў, у якіх зашыфраваныя расповеды аб прыродзе, жыцці і любові. За аснову я бяру традыцыйныя модулі, для іх выбіраю ўласныя колеравыя рашэнні, што пасуюць сучасным інтэр'ерам.

У «бетонныя» часы мне ўпершыню прапанавалі папрацаваць з арнаментамі, тады якраз пачынаў з'яўляцца гэты трэнд. Але мне не хацелася выкарыстоўваць арнаменты бяздумна і ўпрыгожваць бетоннае кашпо — само па сабе лаканічнае і сучаснае — дадатковымі ўзорамі, якія апошлілі б яго іператварылі ў гарадскую сметніцу. Сапраўды паспяховым стаў эксперымент з керамічнай пліткай ручной работы — арнамент спалучаўся з ёй выдатна. Тады я намалявала вельмі шмат узораў, і гэтыя нарыхтоўкі пазней выкарыстоўвала, калі працавала над прынтам для тканіны. Але калі водгук на плітку з беларускім арнаментам у сучасным прачытанні быў вельмі пазітыўным, то на тканіну, што стала асновай калекцыі «Azdoba», рэакцыя была іншай. Кіраўніцтва кампаніі, у якую я звярнулася, яшчэ слухала мяне ўважліва і намагалася зразумець, а вось дзяўчаты-маркетолагі падцікалі



1. Гіпсавая свяцільня «Caramboles» з калекцыі «Décor Blanc».
2. Калекцыя парцаляны «Prunella».
3, 6. З калекцыі «Azdoba».
4. Калекцыя керамічнай пліткі для PEPLA DESIGN.
5. Інтэр'ер ваннага пакою «Espace».









вусны, маўляў, гэта калгас і прадавацца не будзе. Яны прапаноўвалі мне, у якім кірунку падправіць малюнак, каб пакупнік клюнуў, але спажыўцы самага таннага масмаркету — не мая аўдыторыя. Я не стала настойваць. Калі людзям гэта не блізка, то навошта мне прабіваць гэтую сцяну? На жаль, дызайн у нас сапраўды зацвярджаюць прадаўцы — як у прыватных, так і ў дзяржаўных кампаніях.

На прадметным дызайне ў нашай краіне зарабіць складана. Беларускія дызайнеры чакаюць еўрапейскага падыходу з боку фабрык-вытворцаў. Любая еўрапейская фабрыка мае сайт з калекцыямі, якія пастаянна абнаўляюцца, там заўсёды пазначаны дызайнеры і ў кожнага прадмета мэблі ёсць аўтар. Што да айчынных прадпрыемстваў, то многія проста захраслі ў часе. Сумна, што буйныя кампаніі ўсё яшчэ штампуюць спальныя гарнітуры «Надзея», а больш актуальная мэбля скапіявана ў еўрапейцаў, ды і тое не заўсёды прадумана ў дэталях, таму выглядае пародыяй. Я задаю вытворцам пытанні: чаму вы падглядаеце ў замежнікаў, а не звяртаецеся напрамкі да сваіх дызайнераў? А мне кажуць: а дзе іх шукаць?.. Ну, і сапраўды. Павінна быць нейкая прафесійная беларуская асацыяцыя, такія існуюць шмат у якіх краінах свету, у нас жа кожны сядзіць у сваім сутарэнні. А ў спажыўца часта няма выбару і інфармацыі. Калі ты не цікавішся тэмай і не адсочваеш прафесійныя выданні сусветнага ўзроўню, то і чарговага рамесніка, які заліў смалой драўляны стол, будзеш лічыць дызайнерам. Сярэднестатыстычны пакупнік будзе год прыглядацца



да навінкі, перш чым наважыцца штосьці гэткае набыць. Да таго ж копія італьянскай мэблі — гэта надзейна, а ўласна беларускі ўнікальны дызайн — заўсёды рызыка. Такім чынам, акрамя няведання, дзе шукаць і да каго звяртацца, над кампаніямі-вытворцамі пануе страх, што пакупнік скажа: калі беларускае, то гэта дрэнна. Вось я і імкнуся працаваць у гэтым кірунку, каб мянялася свядомасць і вытворцаў, і спажыўцоў, бо ў Беларусі ёсць і аўтары, здольныя стварыць годны прадукт, і вытворчасці, якія могуць яго рэалізаваць, вось толькі іх узаемадзеянне пакуль што наладжана дрэнна. Ⓜ

Падрыхтавала Алена Каваленка.

Спектакль «Тарцюф» па аднайменнай п'есе Мальера з'явіўся на сцэне Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра. Класічны твор у пастаноўцы Кацярыны Аверкавай знайшоў сваю незвычайную, крыху эпатажную, месцамі правакацыйную, у нечым – казачную форму існавання.

«Тарцюф». Сцэна са спектакля. Фота Яўгеніі Алефірэнка.

ISSN 0208-2551



ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.